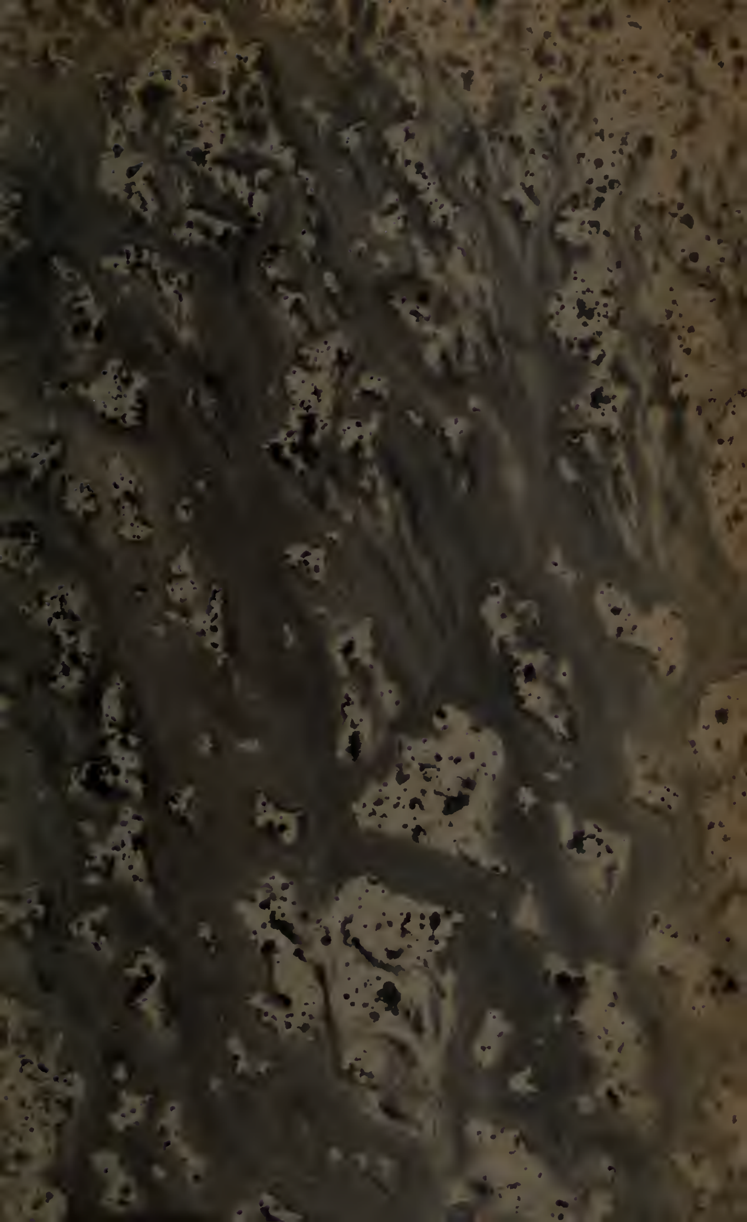
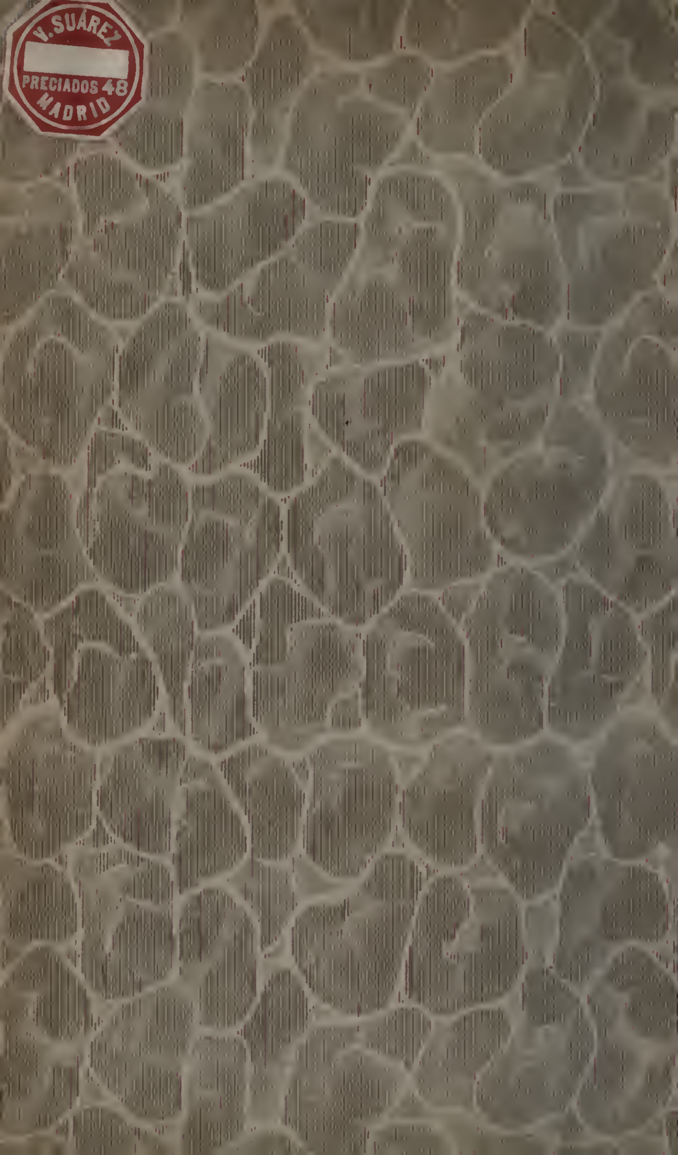



V. SUÁREZ
PRECIADOS 48
MADRID



MI PRIMERA CAMPAÑA

OBRAS DE RAFAEL ALTAMIRA

Historia de la Propiedad Comunal.—1 vol. en 4.º, de 366 páginas, 3,50 pesetas.

La enseñanza de la Historia.—1 vol. en 4.º, de 278 páginas. Publicación del Museo Pedagógico. No se vende.

Pensiones y asociaciones escolares.—1 folleto en 4.º, de 59 páginas. No se vende.

EN PREPARACIÓN

Más crítica.
Cuentos de Levante.

BIBLIOTECA ANDALUZA

3.ª Serie.— Tomo VI.—Volumen 26.

RAFAEL ALTAMIRA y Crevea

MI PRIMERA CAMPAÑA

(CRÍTICA Y CUENTOS)

CON UN PRÓLOGO DE

LEOPOLDO ALAS

(CLARÍN)

MADRID
LIBRERÍA DE JOSÉ JORRO
Calle de la Paz, 23.

1893.



PRÓLOGO

La profesión de las letras para el que tiene que considerarlas, en su aspecto económico, cual un oficio, lejos de ser un arte liberal, es una servidumbre disimulada. No importa que el literato se haya emancipado de Mecenas: ¡tal vez era mejor ser esclavo del magnate que ser el *siervo de la pena!* ¿Qué peor esclavitud que la de las *cuartillas blancas*, nuestra gleba, un desierto infinito que hay que ir poblando de frases y de ideas, si se puede, hasta la muerte?...

La fabricación del papel continuo me causa el escalofrío que debía de sentir en presencia de las máquinas inquisitoriales el condenado al tormento. La aprensión del miedo me hace

temer por momentos que toda aquella blancura tengo que emborronarla yo...

¡En España, particularmente, hay que escribir tanto para vivir de la pluma!... Y después, cruel ironía de la suerte inocente é implacable, cuando se empieza á realizar el sueño dorado de la juventud inexperta y se tiene *parroquia*, colocación segura y lucrativa para miles de artículos, es justamente cuando la madurez de los años nos ha traído á esta natural tendencia de todo hombre reflexivo y desencantado á sentir un poco la vocación de trapense. ¡Callar! ¡Qué delicia! ¡Callar como callan eternamente los cielos, cuyas armonías, que Pitágoras creía oir, consisten en el absoluto silencio! Callar como el cielo, el del espíritu, que jamás (¡oh, es bien seguro, jamás; el cielo es justo, sí es, y no sería justo si á unas voces contestara y á otras no), que jamás dió respuesta á las deprecaciones humanas, ni siquiera á las más sublimes y para siempre solemnes en la historia!... ¡Callar es tan sincero! Cabe, además, tanta idealidad en el silencio! El silencio es la oración en el culto del Misterio, quinta esencia de las religiones.

Si yo quisiera hacer una síntesis fiel y exac-

ta, ingénua, del resultado actual de tantos miles de batallas como se han dado en mi corazón y en mi cerebro, la fórmula más adecuada y acaso más bella, la encontraría en el silencio. No en el silencio que es una negación, una oposición, una terquedad, sino en el silencio que habla callando, como Andrómaca lloraba riendo.

A los veinte años pensaba yo: ¡tengo tanto que decir! A los cuarenta pienso: ¡tengo tanto que callar! No me pidáis que explique hablando lo que quiere decir todo esto: sería contradecirme; además, no me entenderían más que los hombres de cierta edad, los que callan también y no necesitan que otro les diga por qué callan...

No crea, mi querido amigo Altamira, que va todo esto para negarle el *Prólogo* que le he ofrecido hace más de medio año. Viene á cuento esa digresión que parece melancólica, y no lo es por completo, porque esta pícara necesidad de hablar sin ganas, sin nada bueno que decir, y con algo bueno que callar, me ha obligado también á tener relegado, no al olvido, sino á lo imposible, por muchos meses, este *Prólogo*, que yo tanto hubiera querido

hacer á mi gusto, con tiempo, con tanto tiempo... que hubiera tenido bastante para reducir mi trabajo á muy pocas cuartillas, meditando lo suficiente para ahorrar todo lo supérfluo.

Un día Moreno Nieto, en el Ateneo viejo, mientras yo llenaba papel para un periódico, me puso la mano én el hombro y me dijo con su voz temblorosa y apagada, de *timbre evangélico*, sonriéndose:

—¡Cuidado, que Dios pide cuenta de las *escrituras* ociosas!.,.

—Es para comer—contesté levantando los ojos hacia el maestro.

Moreno Nieto se puso muy serio, algo triste, y siguió adelante exclamando:

—¡Ah, eso es otra cosa!

Para no escribir *lo ocioso*, hay que ser muy rico ó de dinero ó de tiempo.

Hoy la necesidad convierte á la mayor parte de los escritores en unos charlatanes.

Cuando veo mi firma reproducida cien y cien veces al pie de tantos y tantos artículos, y después contemplo la respetable tranquilidad de un acomodado burgués que nunca ha escrito en periódicos, si él me mira con cierto aire

de benévola superioridad, como suelen, me entran deseos de decirle:

—Aunque ve usted que escribo tanto... no crea que soy tonto. Toda esa prosa es mi manera de ser pobre. Compadézcame usted como al desnudo, y déme la única limosna que yo puedo admitir, la consideración que merece el que no calla, porque no puede... ¡El prólogo, el prólogo para Altamira! Hace tanto tiempo que lo tengo hecho. Pero hecho para mis adentros; para callado. Ahora el escribirlo es ir *deshaciéndolo*. El resultado de mi prólogo era el silencio con que yo apreciaba y aprobaba la tarea crítica de mi querido amigo y compañero. El no lo sabía, y nada va á ganar con saberlo. Después de leer el libro que sigue á estas cuartillas mías, creció en mi espíritu la grande estimación en que ya de antiguo tenía el talento, el carácter y el corazón de Rafael Altamira. Si se hubiera necesitado probar con actos y no con palabras estas novedades que mi compañero ignoraba, hubiera él podido advertir de mejor manera que yo le quería más y le admiraba más que hace algún tiempo.

Ahora hay que recurrir á la sospechosa y

vulgar manera de hacérselo comprender, que consiste en decírselo.

Pero á lo menos ayúdeme el lector, y ayúdeme Altamira, adivinando lo más de lo que fuera del caso decir.

Si empezara á exponer aquí mis ideas acerca de la crítica, de su concepto, de su historia, de su porvenir... no me bastaría la mitad de este volumen. No porque yo sepa mucho, sino por lo mismo que sé poco, y en dudas, tanteos y digresiones tendría que emplear mucha tinta. Demos por supuesto que algo he leído y pensado acerca de las transformaciones por que ha venido pasando el oficio social de la crítica desde que ésta es, á sabiendas, una forma especial de actividad literaria, y coloquémonos de un salto en su estado actual en España y en lo que en ella representa ya Altamira.

Sí, porque ya representa algo y aun algos. No quiero adularle diciéndole que es un crítico popular, de esos á quien una parte del público bien intencionado, pero indocto, elogia sin examen y sigue á ciegas, mientras otra parte del mismo público insulta y calumnia y desprecia, también á ciegas y hasta sin leerlos.

El crédito de Altamira se va extendiendo todavía entre los aficionados inteligentes de la ciencia y de las letras, y *va callado por las montañas, no gárrulo y sonante* por las huecas cañas de las trompetas gacetillescas...

Ya se sabe que la profesión de la crítica en pocos es hoy exclusiva, y hasta hay cierta afectación algo ridícula en hacer alarde de profesar únicamente en el sacerdocio de los Aristarcos, cuando en realidad hay aptitud y vocación para otras cosas. Van quedando pocos críticos con uniforme. La crítica es un género que no debe mezclarse con otras cosas, pero los críticos pueden ser algo más que jueces, aunque la crítica sea ante todo un juicio. No soy de los que piensan que la crítica moderna no juzga, *canta*, cuenta impresiones, describe *estados de alma*, filosofa ó analiza científicamente. No; la crítica no es ciencia naturalista, ni poesía lírica, ni novela psicológica, es... lo que siempre, juicio estético. Pero el crítico es ante todo hombre, que puede ser poeta, novelista, científico, etc., etc.

Hoy, muchísimos poetas, novelistas, etc., se convierten en críticos para defender su escuela y hasta sus obras, y muchísimos críticos escri-

ben sin miedo poemas, novelas, tratados científicos, etc., etc., comprendiendo que aunque en sus obras tengan defectos, no por eso pierden autoridad, si ya disfrutaban de ella, porque el que critica no se entiende que quiere dar á entender que él sería capaz de la perfección que predica. Si no hubiera más sermones que los del hombre perfecto, probablemente no habría sermones. Goethe fué crítico y poeta; Lessing crítico y poeta de varios géneros; Schiller crítico y poeta; Voltaire crítico y poeta; Sainte-Beuve crítico y poeta... y así de ciento. Hoy, por ejemplo, en Francia, Zola, novelista, escribe crítica; Lemaitre, crítico, escribe comedias; Bouget no se sabe qué es más, si novelista ó crítico... y en España, Balart, crítico, es poeta; Valera, crítico novelista. Es una vulgaridad insistir en esto. Nadie lo niega. Altamira, crítico de letras, es además hombre de ciencia, autor de muy notables estudios acerca de la historia de la propiedad y de la enseñanza de la historia. En una clasificación de la crítica española contemporánea, le cuadraría entrar en la casilla de los críticos-científicos.

Es este grupo el más nuevo en nuestro país

y el que ofrece más esperanzas, juntas con algunos peligros.

La crítica española moderna ha sabido brillar por el ingenio más que por la ciencia, el gusto y la reflexión.

Leyendo á nuestros críticos de algunas décadas atrás, no se aprende más sino que eran hombres de chispa, los que lo eran. Hay algunos que tienen mucha fama, á quien ya no se puede leer, ni por lo que tenían que decir, ni por el modo de decirlo.

No es por la forma por lo que más valen estos escritores nuevos que yo miro como una esperanza. La mayor parte de ellos son demasiado poco nerviosos, á lo menos en su estilo. No suelen tener gracia, ni *salidas*, ni *originalidades*... ¡pero tienen tantas buenas prendas, que en España eran lo más necesario!

Aquí pasan por literatos *cultos* hombres que hacen alarde de no saber lo que en otros países sabe cualquier bachiller en letras.

Nuestros *críticos científicos*, que ahora empiezan, siempre enseñan algo al lector, porque jamás escriben sin estudiar concienzudamente su asunto, y además están preparados con lecturas largas y serias.

Altamira, se nota pronto leyéndole, se distingue por la *justicia y la reflexión.*

Da á cada uno lo suyo, y medita mucho antes de presentar un fallo. En uno de sus primeros ensayos, largo trabajo acerca del *naturalismo,* escrito cuando ya se había hablado muchísimo de esta tendencia literaria, todavía su espíritu de imparcialidad y su atención profunda supieron encontrar novedades críticas, ideas muy justas, rectificaciones muy oportunas.

Lleva nuestro escritor á la crítica literaria la misma escrupulosa conciencia que emplea en sus trabajos de pedagogía y de sociología; toma muy en serio el arte, y así se le ve analizar con suma atención y constancia de benedictino los caracteres de una novela ó de un drama. Sea ejemplo de este prolijo y detenido estudio lo que ha escrito acerca de las *mujeres* de las novelas de Daudet.

Respecto de la procedencia filosófica y literaria de Altamira, puede decirse algo semejante á lo que pocos meses ha escribía yo en otro prólogo hablando del notable publicista y catedrático D. Adolfo Posada; puede afirmarse que es Altamira uno de los epigones del krausismo

español, solo que... póstumo. No quiere esto decir que sea un krausista, así como suena, sino que discípulo y amigo de Giner y Salmerón, ha recibido de ellos, de Giner particularmente, el impulso pedagógico, en el más noble sentido de la palabra. Altamira es, sin embargo, un pensador ante todo independiente, y así se le ve seguir por su cuenta y riesgo, y con toda originalidad y sinceridad, la mansa corriente, que va siendo general, hacia futuros idealismos que en cierto sentido pueden llamarse religiosos. Y lo que es en este camino no cabe decir que le haya impulsado el señor Salmerón.

De lo que en general se puede llamar el positivismo moderno, Altamira tiene también algo; las excelencias del método analítico, escrupuloso y perito; pero sabiendo adónde llega el poder del análisis que se basa en hechos que caen bajo la acción de los sentidos.

Ama la verdad sobre todo, pero entendiendo que amar la verdad es amar un objeto; porque el amor de la verdad sin esto sería una idolatría como otra cualquiera, idolatría á que sucumben muchos que se llenan la boca proclamando que no tienen ninguna religión.

A la literatura lleva Altamira su filosofía y su método, y es en este concepto un crítico de lo más moderno que cabe. Sólo quisiera yo verle un poco más aficionado á los clásicos. Sus teorías, sus ejemplos, sus alusiones, sus imágenes, nos hablan pocas veces de griegos y romanos y de españoles de los siglos de gloria. Si mi consejo valiera, yo pediría á Altamira, que puesto que él ha de ser, con otros de su índole, quien trabaje para formar el gusto de las generaciones que ahora empiezan á leer y escribir, dejara ver en sus críticas más á menudo la sagrada huella del arte griego y latino, pues no en broma profesamos aquello de que hay algo en la antigüedad clásica que fué una sola vez en el mundo y no debe olvidarse.

No desmaye mi querido amigo ni desmayen los que con él forman en el *pelotón sagrado* de la novísima crítica científica (científica por ellos, por los críticos) en la interesante y utilísima labor que les está encomendada por su vocación y sus facultades; sigan animando nuestras decaídas letras con el aliento del *modernismo* sano y culto, y cuanto más despego y mayor apatía encuentren en el público, cada día más indiferente, luchen con más fuerza.

Vengan á lograr lo que no hemos conseguido otros, que hemos predicado años y años la necesidad de una ciencia, que nosotros amamos y ellos tienen.

CLARÍN.

ADVERTENCIA

Apurando las cosas y el rigor histórico, la presente colección no resultaría bien bautizada con el nombre que lleva. Mi verdadera *primera campaña* literaria fué en 1886, y la representa un libro sobre *El realismo y la literatura contemporánea*, que se publicó poco á poco, y como serie de artículos, en *La Ilustración Ibérica*, de Barcelona. Pero de entonces acá van algunos años; y mis ideas han sufrido variación bastante para que no me sea posible reimprimir aquel trabajo sin grandes rectificaciones; antes bien, habría de hacerlo nuevo, cosa que no me halaga, por el pronto, ni quizá interesaría al público de ahora.

Los artículos que siguen pertenecen, pues, los más, á tiempos posteriores á 1886. No diré que todos ellos guarden estrecha unidad de pensamiento, ni menos que algunos no difieran bastante de mis actuales opiniones. Si he preferido éstos á otros muchos de los que llevo publicados, para formar el volumen que me pedía el editor de la *Biblioteca Andaluza*, es porque son los más doctrinales, y por tanto, los de mayor homogeneidad en el tono: excluyendo, casi sin excepción, las críticas particulares de libros y dramas (que quizá reuna también algún día), y entreverándolos con notas de via-

je y cuentos, que rompan un poco la aridez monótona que para algunos lectores tiene siempre la doctrina, aunque sea literaria.

No por esto dejan de ser polémicos estos artículos; y por serlo, cabe aplicarles el título que á todos juntos los cobija.

Sólo hay entre ellos uno inédito: el titulado *Dos amores*. Los demás se han publicado, ya con mi nombre, ya con seudónimo, en el periódico *La Justicia*, en *El Liberal* y en *La Ilustración Ibérica*, y son, por lo común, hijos de las circunstancias, del interés de momento que una cuestión palpitante promovía, obligándome á incursiones en el campo de la literatura, hechas, casi siempre, en són de lucha y batalla.

¡Ojalá me permita el favor del público seguir esta serie de trabajos, que representan para mí gustosísimos paréntesis de otros que de continuo me ocupan: pero en los cuales no pongo, seguramente, un ápice más de devoción y calor de alma que en aquellos, siempre buscados con deleite por mi pluma!

Réstame sólo pedir perdón á mis lectores por las erratas que advertirán en el texto y de las que algunas se salvan al final. No son culpa mía, sino fruto de las circunstancias y de la precipitación con que ha tenido que imprimirse este volumen, para no retrasar la publicación de otros de la misma *Biblioteca*.

R. A.

Madrid, 1892.

LA CONQUISTA MODERNA.

I.

En la reacción últimamente producida contra el realismo y el naturalismo, hay grave riesgo de perder aquella serenidad histórica y crítica necesaria para discurrir el valor real de ciertas ideas y de ciertos hombres, y la parte de elementos aprovechables y sanos que han traido á la evolución de la literatura.

En esta confusión injusta, (y más que injusta, errónea) viene á influir no poco, á mi entender, la manera como todos hemos discutido la cuestión literaria. Porque resulta, que en la defensa y en el juicio del *naturalismo* hemos confundido—sin distinguir lo que á cada cual pertenece—los caracteres del realismo en general, y luego otros muchos que están en la literatura moderna, unos por supervivencia de formas pa-

sadas, otros por conquista de riquezas nuevas, pero que no pertenecen en modo alguno al *naturalismo*. De aquí esas clasificaciones, discutidas y caprichosas, de los literatos, cuya filiación cada beligerante se atribuye; como si no quedase aquilatado el mérito de ellos hasta llevar bien fija en la portada la etiqueta de escuela. Luego resultaba que no había nada de eso, y que los colocados en un mismo grupo no se parecían en lo más mínimo; y en fin, que cada uno era, como si dijéramos, hijo de su padre y su madre.

Estos hechos han despertado en mí una idea que no es nueva, ni de mi exclusiva paternidad; á saber: que nos han preguntado por la estética de Zola y hemos contestado refiriéndonos á la literatura contemporánea entera, y que el naturalismo, al fin, es Zola puro. Resultado: que el tema de discusión fueron las teorías del autor de *La obra;* pero, como siempre ocurre, ha surgido la cuestión total de la literatura contemporánea, y en el primer momento, no hemos percibido su complejidad.

Por algo aconsejaba un personaje de Galdós aquello de «no involucremos.» Gracias á que las cuestiones reales tienen más fuerza que las confusiones del entendimiento; y ahora ya se ve bien claro el problema. El cuál, en resúmen, es el de fijar los caracteres de la literatura contemporánea; lo que significa con relación

á las formas anteriores; lo que desea ser y lo que ha realizado de sus deseos.

Desde luego, surge una observación que parece bien probada á estas fechas: que el *naturalismo* es sólo un *elemento* de la literatura moderna, y que para explicar su valor y el modo cómo ha influido, hay que traer á juicio los demás elementos, algunos de los cuales ¡ay! proceden de ese romanticismo de que tanto se ha renegado.

Lo más curioso es que la cuestión preliminar de nombres y clasificaciones aún está en pie, para muchos. Hace poco se publicó en París una *Historia del naturalismo y del realismo* (1), de que teníamos y seguimos teniendo mucha falta; ya que el autor, desprovisto del alto sentido crítico que se necesita para los estudios históricos, almacena datos, pero no descubre caracteres ni leyes.

Brunetière—uno de los críticos de guardia en la *Revista de ambos mundos*, como dice *Clarín*—acudió al momento publicando un estudio que debió ser sobre la obra de Lenoir, pero que, de hecho, resulta una exposicion de opiniones del propio crítico (2). Como Brunetière es una autoridad para muchos—yo sé de

(1) Paul Lenoir, *Histoire du naturalisme et du réalisme dans la littérature et dans l'art.*—Paris, 1889.
2 *Rev. des Deux Mondes.*—1.°Marzo, 1889.

algunos en España--y además refleja el pensamiento común y vulgar acerca de estas cuestiones, interesa grandemente notar lo que dice, después de siete años ó más de discusión en la cual no ha dejado él de hacer gasto.

Prescindo de aquellos juicios incidentales, de que ahora no parecería pertinente tratar. Lo interesante en Brunetière son las clasificaciones. Juzga, claro es, á lós *naturalistas* modernos, como una rama del *realismo,* á reserva de hacer luego iguales los dos términos: y enseguida, plantea la cuestión del realismo y del idealismo de un modo muy original en sus consecuencias.

En el realismo hay varios grupitos. Uno es el de los *naturalistas seleccionistas*, es decir, los que escogen, de lo real, lo exquisito, verbigracia, Jorge Onhet (!) en la novela y Canova en la estatuaria. No podía figurarse Maupassant, cuando, en el prólogo á su novèla *Pierre et Jean*, fijaba este carácter como impuesto por la fuerza de las cosas á los naturalistas, ni Palacio Valdés, cuando la aconsejaba para huir de lo insignificante (1), que tal cualidad fuese específica de un grupo de literatos, y que entre ellos—¡todo sea por Dios!—debía contarse, y en primer lugar, á Jorge Onhet.

(1) Prólogo á su novela *La hermana San Sulpicio.*—Madrid, 1889.

Ya me figuro en qué se apoya el crítico de la *Revista de ambos mundos* para incluir al autor de *Sergio Panine* entre los realistas, subclase de los naturalistas. Dice Brunetière, tomando la cosa por todo lo alto, que «el verdadero fundamento del *idealismo*, es que en la naturaleza hay algo ulterior á ella misma;» es decir, algo interno, bajo su forma aparente; y resulta, por tanto, que los realistas son los que no ven más que la forma, los que se quedan á la parte de afuera, en la superficie, importándoles un comino lo *ulterior* de la naturaleza y las ideas que rebullen por dentro de las cosas. A este título, no diré yo que no sea realista, y de la extrema izquierda, Onhet; porque en lo de quedarse á la parte de afuera y no ver más que la cáscara de la vida, es de los más aventajados; de todo lo cual, deben enterarse los lectores españoles, para que no les coja de susto.

De hecho, la significación que da Brunenetière á las dos escuelas, *naturalista* é *idealista*, coincide con nuestra observación. Naturalistas son los que consideran la imitación como el ultimo fin del arte: é idealistas, los que se sirven de los medios naturales para expresar su idea *de lo que podría ó debería ser.* A primera vista, cree uno que Bruntière va á dar en el blanco; pero luego resulta que se marcha por los cerros de Ubeda. La explicación de este descamino se halla en el hecho de que Brune-

tière sigue planteando la cuestión al modo tradicional, del que apenas se ha salido en las discusiones, y de cuyo error procede esa incapacidad en que yace la polémica, de concluir nada cierto ni aprovechable para la literatura. Hasta qué punto sea preciso modificar este planteamiento de la cuestión y las indicadas acepciones de términos, procuraremos explicarlo más adelante.

Continúan los grupos. Tiene el naturalismo ó (realismo) sus divisiones, como las Cámaras parlamentarias. Forman la extrema izquierda los que sólo miran y describen lo más vulgar, feo y repugnante, distinguiéndose sus obras por la bajeza de las costumbres narradas, la crudeza del lenguaje y el cinismo. Tal es el autor de *Le roman chez la portière, Bas fonds de la société* y... *Lazarillo de Tormes* y la *Garduña de Sevilla!* No puedo detenerme á discutir cada una de estas afirmaciones; pero sí debo advertir que, por los caracteres indicados, puede colegirse que los autores son, (ó eran) gente de poco gusto y finura, groseros y vulgares en las aficiones, pero no que, literariamente hablando, fuesen *realistas* ó *idealistas*. Las dos cuestiones son perfectamente diversas; y para el caso, lo que importaba era fijar los caracteres puramente literarios.

Vienen enseguida los *realistas propiamente dichos*, que no ven sino la corteza, el relieve exterior de las cosas (Champfleury y, en parte,

Flaubert); y los *naturalistas verdaderos*, gente de superior alcance, los cuales saben que la naturaleza es algo más que lo que vemos con los ojos, y por eso buscan la realidad, pero no la mutilan. (Dickens, Ch. Bronte, Tolstoy, y sobre todo, J. Elliot.)

En los mejores de entre ellos (Rabelais, Rubens, Molière), se nota cierta adoración de las energías latentes de la naturaleza: con lo cual vuelve Brunetière á salirse de su primer concepto para embrollar de nuevo la cuestión, introduciendo la idea filosófica junto á la literaria del naturalismo (1). De los naturalista seleccionistas, ya hemos hablado antes: imitan sólo—dice Brunetiére—lo *bonito* entre todo lo real, y tienden al idealismo sin poder llegar á él.

Los matices por donde se unen naturalismo (ó realismo) é idealismo, son varios, en cuya determinación hay la misma vaguedad de criterio que en los anteriores. Siguen á los *seleccionistas* los que, por falta de concepción original de la forma y de la vida, dulcifican y amaneran la naturaleza, como Voltaire en sus dramas, y todos los pseudo-clásicos. Un grado

(1) En el sentido en que se dice v. gr. religiones *naturalistas.* De la explicación de estas diferentes acepciones traté largamente en mis artículos sobre *El realismo* y *la literatura contemporánea*; que publicé la *Ilustracion Ibérica* de Barcelona.—1886.

superior representan los agentes de la idealización imaginativa (Marivaux, Petrarca), que no llegan á idealistas, porque su ideal está *falto de sentido de lo real.*

Idealistas sólo son «los que no se apartan de la naturaleza sino para hacerla expresar alguna verdad original y profunda, una concepción nueva y sustancial.» De éstos, dice nuestro crítico que *prolongan la naturaleza*; y honra con tal cualidad á Shakspeare, Milton y aun á Rousseau, aunque supongo que no como novelista. Por último, la *derecha* del idealismo está formada por los que confunden lo real y lo quimérico, como V. Hugo en sus dramas.

El concepto popular sólo á éstos califica de idealistas, y la cuestión, verdaderamente, está empeñada entre el realismo y ellos, ayudados por los *idealistas imaginativos*, los *pseudo-clásicos* y los *seleccionistas.* Y hé aquí cómo el concepto popular y el instinto de la mayoría de los que discuten, van más en lo cierto que los críticos sabios.

II.

La cuestión entre el realismo y el idealismo en literatura, ha sido planteada en nuestro días de un modo falso. El principio discutido era el de mayor ó menor fidelidad de la *imitación*, suponiendo que ésta—entendida al modo tradicional, v. gr, como la entendía Arteaga—es el fin del arte; ó cuando menos, de la literatura. De aquí que todo el esfuerzo de los críticos se haya dirigido á probar, los unos, que no se debe mentir, que es preciso decir la verdad toda, que hay que pintar las cosas como ellas son, sin amañarlas ó *hacerlas bonitas*; y que siendo lo real de indiscutible superior belleza y vida que las más exaltadas fantasías de los autores, ya pueden éstos darse por satisfechos plenamente si logran en sus creaciones el reflejo aproximado de la realidad. Para esto

se encareció el uso de los métodos objetivos, de la observación constante, de la sumisión al *documento* y de la impersonalidad de la obra.

Los otros, los que se llamaban *idealistas*, oponían que todo no se puede decir; que hay verdades muy amargas para contadas; que la naturaleza debe arreglarse y componerse para que resulte más bonita; que la imaginación es tan hija de Dios como la observación, y, á ese título, sus arreglos valen tanto como las cosas exteriores; que no por mucho copiar sale mejor la obra, porque á la vuelta puede caerse en la absoluta inmovilidad de la fotografía: ó bien—y esto ya iba por otros caminos—que no todo lo real tiene el mismo derecho para figurar en el arte, sino que éste ha de acudir, en primer término, á lo más elevado y exquisito de la naturaleza y de la vida, evitando con cierta prudencia las cosas comunes y vulgares, lo familiar y ordinario, cuya exaltación pretendían hacer esos señores realistas de última hora.

Y descarriando aún más la discusión, vino aquello de lo moral y de lo grosero, y del respeto debido á las enguantadas manos del público; mientras los reformistas—ya entienden ustedes que no hablo de los políticos—decían que el arte no tiene sexo, y que con llamarse artista ya podía cualquiera trasladar la clásica suciedad corporal de los bohemios á las páginas de lo escrito, porque eso de lo sucio es

aprensión individual de estómagos débiles, etcétera, etc.

Con todo lo cual, hemos gastado un tiempo precioso—á Dios gracias no inútilmente por entero—y el caso es que, después de todo, *la capa no parece*. Apreciando ahora en frío todo el cúmulo de argumentos, y en especial los puntos sobre los cuales cargaba preferentemente la discusión, se adquiere la triste evidencia de que apenas si hemos dado una en el clavo, aunque bien nos dimos mútuamente en los nudillos. La verdad es que se luchaba por nada, y que la lucha ha terminado por no ver unos ni otros su fin útil.

Hay un incidente que muestra, como ninguno, el desacierto de la discusión. Decíase, por amigos y enemigos del realismo, que el principio que sustentaba la nueva escuela daba patente de libre entrada en el arte á las más atrevidas concepciones de la imaginación, en vez de excluirlas; porque no menos realidad tiene una imágen de la fantasía ó una idea, como pensada por un indivíduo, que los adoquines del arroyo; resultando así que todo era bueno, incluso las novelas históricas de Torcuato Tárrago. La observación no podía ser más ajustada al tono y al planteamiento de la polémica, y aquí la patrocinó nada menos que Emilia Pardo Bazán (1.)

(1) *La cuestión palpitante.*

Por fortuna, creo hoy bastante depurado ya que no fué esa la intención de los novadores realistas; y que si lo dejaron entender así, es porque no siempre las palabras traducen el fondo íntimo de lo pensado; bien porque se encuentre más cerca, y las arrastre, otra capa de pensamiento antiguo que tiene la fuerza mayor de la tradición, ya por otras razones que alegan los psicólogos, y que suelen cumplirse en los revolucionarios de todo género.

El quicio del problema es la doctrina de la *imitación*: y claro es, ¿cómo los predicadores de una idea nueva—que en el fondo responde á una concepción, nueva también, del arte—habían de explicar sus deseos y proyectos, ni defenderlos con armas que pertenecen á otro sistema de lucha y de ideal? El resultado fué empequeñecer la cuestión, quedarse con la cáscara y arrojar la nuez—como dice González Serrano—y dar motivo para que esos señores *que no creen en las escuelas*, proclamaran que la discusión era bizantina, y que sería mejor dejarse de disputas; porque al fin y al cabo, en literatura no hay más que dos clases de autores, los malos y los buenos. Naturalmente, y por modestia, se abstenían de clasificarse á sí propios.

Como digo, equivocábanse realistas é idealistas—(hablo de la masa; porque no es razón de entretenerse con excepciones individuales) al presentar el realismo como la doctrina de la *imitación* fiel y exacta. Seriamente, no creo

que lo pensara así ninguno de los que eran, á la vez que críticos, artistas; pero de hecho, la especie corría como ortodoxa, y de ella se dedujeron hasta las últimas consecuencias.

El término *realismo* se aplica á la obra del artista, no en cuanto los elementos que la forman han de tener la mera realidad de lo que existe—en cuya razón, lo normal y lo anormal adquieren igual título; sino en cuanto resulta más ó menos perfecta la ecuación entre lo observado y sentido, como *objeto* real, y la descripción é *imagen* que de él se forma; por donde viene á ser declarada la objetividad del arte, derivándola de las cosas mismas, que son el material obligado y la ocasión sustancial del pensamiento, desprovisto ya de la subjetividad absoluta con que tradicionalmente se le concebía.

Partiendo de esa condición del arte, que tiene su más alta raíz en la formación objetiva de la conciencia, la fidelidad de la *expresión* artística á la *representación* intelectual que se expresa, había de imponerse; y de aquí la ley que en toda razón daba nombre á la escuela. Pero detrás de esta afirmación se ocultaba un sentido profundo, y no explorado, del realismo. Para los más, aquí concluía el dogma, y todas las restantes cuestiones eran laterales y secundarias. Poco valdría el realismo si no dijera más; porque, ¿acaso reside todo en la verdad de lo *dicho* con relacion á lo *observado*,

sin que represente nada la intensidad y género de la observacion, según quien la hiciere?

Va más allá el realismo: no se basa y establece en tan mezquino fundamento como el de la nuda exactitud de la *imitación*, entendida al modo clásico; sino en el principio del estudio objetivo, de que solo las cosas reales y la vida interesan y deben interesar, muy por cima de los oropeles de la ficcion; y á ese título, solo ellas son el fondo del arte y el campo de trabajo del artista.

Y como toda obra de arte directamente solo expresa la representacion y estado psíquico de un sujeto—la *impresión* que se dice—derivada, claro es, de su experiencia y de su reflexión personal de la realidad y de las ideas que ésta despierta en él, la exigencia para la obra trasciende de la mera ecuacion, punto por punto, entre la imagen y el objeto. Muchas veces, esa ecuacion es más perfecta (por lo que á la figura y apariencia exteriores se refiere) en quien no es artista, y que no por ello pasa á serlo. Y es, que la obra artística no tiende, en rigor, á expresar la cosa—término inicial de su proceso constructivo en el espíritu del artista—sino la imagen que éste posee y que no se forma solo de los contornos y líneas de una representacion intelectual, más ó menos plástica, sino que va unida á la *emoción* que produjo, al sentido é impresion de *vida* con que se la concibe.

La vida, esto es, la actividad, la fuerza, el movimiento, la frescura y energía de la representacion y de la expresion; hé aquí donde reside el mérito del artista. Por esa exigencia de vida y accion—que es la nota fundamental de la realidad—se han recabado hoy para el arte los elementos de lo feo y lo terrible, que son vida también (1.) Por ella, lo que se rechaza unánimemente es lo muerto, lo frío, lo lamido, lo abstracto y sin individualidad, como los versos no sentidos de los pseudo-clásicos; por ella son mejores las obras que más vida expresan, y así, ocupa el primer sitio, en la literatura, lo épico, en que va la vida de una colectividad, el carácter de una civilizacion; por ella, en fin, es más artista, no el más *correcto* ni el más minucioso, sino el que ahonda más en la realidad, el que sabe percibir más elementos de ella, y por lo tanto, la ve en mayor totalidad y perfección: el que acierta con la nota sustantiva que hay en las cosas y que no todos ven, aunque todos entienden, cuando se les muestra; con lo cual, tomando base en lo objetivo, es al fin el arte una obra del sujeto, porque depende de las condiciones de éste, del modo como siente y ve la realidad. Y así, el que no pasa de la superficie, en la observación, por muy minuciosa que ésta sea, no es ver-

(1) Conquista que por cierto se debe á los románticos.

dadero artista; el que mira en falso, disgusta y empacha, y sólo el que ve *con distinción*, es el que sobrevive á los caprichos de su época, y crea en firme una obra de arte.

Hé aquí por dónde la obra del indivíduo se corresponde y, en cierto modo, depende del grado de actividad y de ideal de vida del pueblo á que pertenece: porque mal puede comprender lo exquisito quien sólo ve apreciar lo burdo y grosero, que en los pueblos atrasados se nota en el vestir, en la casa, en las diversiones, en los gustos, y en el propio trato y respeto de la persoua

Ahora se comprenderá—y no hay más, sino haciendo abstracción de los *programas literarios*, fijarse en las obras de los realistas—cómo el realismo no está reñido con el ideal. Lo está, sin duda, con aquel *idealismo* que niega el mundo de los hechos como substantivo, y lo considera apenas como forma externa, subordinada é impura del espíritu; pero no con lo que propiamente se llama ideal de vida (donde reside la dif.rencia entre las épocas y los pueblos cultos y los inferiores é incapacitados para la obra de la humanidad), con aquel mismo ideal ó criterio que ha de presidir en la observación de lo real para que se le aprecie en lo que vale y produzca las enseñanzas que no encuentra el primer llegado, de espíritu burdo y calloso. Tal era el sentido de la observación que proclama-

ba Claudio Bernard (1), nada menos que el maestro escogido por Zola como piedra fundamental de su iglesia. Y sin ese ideal que aquilata el provecho de lo observado, y á la vez impone las preferencias en la observación, ¿hubiera escrito las mejores de sus obras el mismo autor de *La Terre*?

Contra lo que se levantó el realismo en esta su última lucha—y en ello reside su fuerza y valor imperecedero—es contra los olvidos en que una imaginación desarreglada, un gusto quintesenciado y extravagante y una falta absoluta de energía y de intención en los autores, habían dejado lo que es principio y material fecundo de la inspiración artística. Al modo que Bacon llamó hacia las cosas á los espíritus descarriados por el nominalismo de la decadencia escolástica, no ha hecho más el realismo sino llamar también hacia las cosas, y reivindicar el derecho igual de todas ellas frente al arte. ¿Quiso con esto resolver el problema sin ulterior recurso? Los que lo entendieron así, entendieron muy mal. El principio del realismo en el arte, solo es una condición para que tenga base la obra y asiente en firme sus cimientos; luego queda un mundo de condiciones que son las que propiamente hacen al artista: y por eso *la observación exacta y minuciosa no ha he-*

(1) *Introduction á la médicine experimentale.*

cho á nadie poeta ni escritor; como la experiencia sola, por larga que fuere, de los fenómenos físicos ó de los sociales, no hace del que la recibe un hombre de ciencia, si no acompaña la condición de *calidad* en lo experimentado y de *idea* y *criterio* en el sujeto.

En este y no en otro terreno hay que plantear la cuestión, á mi juicio. A pesar de todas sus extravagancias, la oculta fuerza del naturalismo, y lo que le hizo salir triunfante de la pelea, fué aquel sentido, que palpitaba latente tras de sus argumentos y de sus obras. Aunque sólo hubiese logrado la reincorporación de estas ideas á la filosofía militante de la literatura, el naturalismo merecería ser honrado por todos. Pero las consecuencias de la lucha pasada han transcendido de aquel efecto general y de este otro de la libertad en el arte, donde el naturalismo se da la mano con el *motín* del romanticismo, y lo continua. ¿Qué nuevas conquistas ha realizado y qué títulos de progreso puede invocar la nueva escuela, ya como suyos, ya como motivados y sugeridos? Procuraré resumirlos brevemente.

III.

El primer carácter y la primera voz que trajo á la lucha el naturalismo, fueron de libertad. Yo no sé si, fatalmente, las instituciones y los hombres que aparecen en la historia con un fin liberal, caen siempre, una vez victoriosos y constituidos en elemento director de la vida, bajo la condición de absolutos y reglamentarios, como aquellos contra quienes se alzaran. Lo que no dudo es que, después del romanticismo—voz de libertad enérgica, entre muchas otras cosas—hacía falta más libertad; y que así como la petición, de parte de los románticos, fué directa, sin precisar la forma en que habían de ejercitarla, en los naturalistas fué consecuencia inmediata del derecho á la vida reclamado

para una forma especial, una estética y una *preceptiva*, más ó menos completas, pero de apariencia nueva en gran parte. En este sentido, me atrevo á juzgar de mayor eficacia el segundo *motín* que el primero; que sin duda la tiene más quien, reconociendo la libertad como simple condición de la actividad en la obra, pone, junto al medio, la materia de fondo sobre que ha de ejercerse, y en cuya falta no es aquella sino forma vacía, indeterminada y sin razón ni fin.

La cuestión de la *objetividad* trajo consigo la de impersonalidad en la narración, «dejando que hablasen las cosas por sí;» á lo cual oponíase la célebre frase del *temperamento individual*, con que Zola reivindicaba el propio valer de la intervención subjetiva en el arte.

Después de lo que he dicho acerca de la observación personal, no creo necesario añadir otra cosa; pero conviene notar que la cuestión se ha resuelto en una de preceptiva (?), donde se disputan la victoria dos formas de la novela: las que llama Maupasant de *análisis puro*, y *objetiva* (1); poco cuidadosa la primera de los hechos externos, en los que se manifiesta á la observación de todos el carácter de los individuos, y atenta, por el contrario, á la descrip-

(1) Ob. cit.—XIX.

ción de «las evoluciones del espíritu y de los móviles secretos que determinan nuestros actos;» mientras que la segunda, evitando la interpretación de los motivos y procesos interiores (en que naturalmente ha de sustituirse el autor á sus personajes), se limita á *mostrarnos* á los actores y á contar sus hechos, «porque la psicología debe estar oculta en el libro, como lo está en realidad bajo los hechos de la vida.» No he de repetir ahora los argumentos harto sobados de esta polémica: me basta indicar que es de las que no se han resuelto, de las que siguen en pié; y si me preguntan hacia cual de aquellas dos formas se dirige mis preferencias, diré que me inclino á juzgar superior en el arte, más real y menos expuesta á imprudencias y subjetivismos, la forma de la novela *objetiva*.

Puede decirse de las escuelas literarias lo que de todas las instituciones sociales: solo tienen valor y permanecen en la historia las que traen algo nuevo á ella, las que responden á una necesidad real y llevan un fondo de sustancia y contenido de que propiamente pueden llamarse autoras y representantes. Si no peseen este valor interno, por mucho que se ensalcen y voceen, no tardan en desaparecer, porque de todo lo que vive, solo lo inútil—en la mayor inutilidad relativa posible—no tiene derecho á la vida. Por esta razón, el naturalismo (y el realismo) que protestaban de lo vacío

del arte, de la necesidad de nuevos horizontes; que predicaban la incorporación de nuevos elementos de vida á la literatura, hubieran muerto, á pesar de su algarada, si de hecho no hubiesen traído algo de lo nuevo que defendían.

Y ciertamente, porque lo han encontrado y lo han traído al arte, en obras, es por lo que llevan razón en. la disputa. La misma ley rige para esto á las escuelas científicas que á las literarias. Infinitamente rica en contenido, la realidad á todos brinda con la novedad eterna de sus fenómenos; pero cada individuo y cada época llegan sólo á un cierto término de conocimiento, en el cual fundan su *doctrina*; hasta que agotada la representación que de él procede, apurada de frutos la idea que aportó á la ciencia, se impone una entera renovación de del pensamiento; y el hombre, que nada nuevo espera de sus facultades, tiene que ir á refrescarlas, á infundirles nuevas energías de actividad, en las cosas mismas, para en ellas descubrir elementos hasta entonces desapercibidos, que pueden dar origen á una concepción diferente. Del mismo modo, el renacimiento viene á la literatura de la vida. «Hay en todas las cosas algo inexplorado, porque tenemos la costumbre de no mirar las cosas sino con el recuerdo de lo que otros pensaron antes sobre lo que contemplamos ahora. La cosa más insignificante encierra algo desconocido.» El que

lo encuentra, es hombre de ciencia ó artista, según su disposición individual; pero únicamente él puede imponerse á los demás hombres y fundar algo duradero.

El realismo contemporáneo y el naturalismo han ensanchado los horizontes del arte; han incorporado á la novela y á la poesía esferas de la vida social, antes despreciadas. Con ellos, la burguesía y el pueblo han subido á la escena; (1) el reinado de los humildes y de los tristes ha empezado (2), y la mujer y el niño se convierten en protagonistas. Corre por todas las páginas de esta literatura un sentimiento de piedad y de humanismo que la hace juntamente simpática y triste; pero á la vez, y como influencia de los nuevos asuntos, el acento del artista no es el de quien tiene fé y alegría, sino del que padece y desespera. Por eso el realismo de hoy vale tanto por la observación como por la *emoción* con que sus obras han sido escritas.

Un solo elemento—¡cosa rara!—el más ensalzado de todos, se conserva casi intacto: la Naturaleza, musa proclamada del naturalismo.

---

(1) Ya lo intentaron los precursores del realismo en el siglo XVIII, v. gr. Diderot.

(2) Montégut, *Etudes littéraires*. Cf. dos textos de Goethe (*Wilhelm Meister*) y Goncourt (*Madame de Pompadour*) sobre la importancia histórica de la burguesía al comienzo del siglo XVIII. La literatura consagra hoy este predominio.

Y esto, porque, sin decir como nuestro Palacio Valdés que el hombre es «lo más interesante, sino ya lo único interesante para el hombre,» de hecho resulta que la literatura—hasta donde yo sé—apenas se ha cuidado de otro elemento de vida, como si se inspirara en aquella sentencia de Sócrates cuando, queriendo explicar á Phedon su escaso conocimiento del campo, dice: «Los campos y los árboles nada tienen que yo pueda aprender, y no puedo hacer progresos más que en la ciudad, en la sociedad de los hombres» (1). El naturalismo se ha servido de la Naturaleza tan solo como elemento constitutivo del *medio* que rodea al hombre, y como *fuerza* que influye en las acciones de éste; de toda su rica complejidad, no ha visto más que un elemento: la *necesidad* de su vida, reflejándose sobre la constitución humana. De donde, por lo general, el realismo de hoy no es un *realismo naturalista*, como decía el Sr. Blanco Asenjo. En medio de esta común tendencia, causa alegría observar aquí y allá, en los libros de los maestros, observaciones que revelan el amor *desinteresado* á la Naturaleza, la consideración substantiva del campo, del mar; y la novedad sube en importancia, cuando de hecho y francamente se muestra la Naturaleza elemento de igual valor, para la inspiración de algunos, que los hechos humanos. En las novelas de Maupassant, en las de Loti, en

(1) Platon, *Phedon*.

las de alguno más, francés ó belga, y en libros como *Sur l'eau* del primero, se encuentran observaciones acerca de los objetos naturales, y *sensaciones* del campo y del mar, verdaderamente raras y valiosas en un literato, que es, ante todo, hoy, un hombre ciudadano y burgués. Por eso me atrevo á decir, apesar de la reserva anterior, que la Naturaleza es un elemento traído á la literatura por la corriente moderna: porque, además de aquellos ejemplos, el mero hecho de jugar tanto su idea en las discusiones, ¿no provoca, como refleja, la consideración de que bien puede tener la Naturaleza otra importancia que la de mero factor en las acciones humanas?

En este mismo orden, muestra el *naturalismo* otro carácter, que le da propio sello y valor sobre las escuelas anteriores de nuestro siglo. Inspíranse todas, manifiestamente, en el dualismo acentuado entre lo que ha venido llamándose el alma y el cuerpo. Los románticos llevan ese dualismo á su exageración (hé aquí otra prueba del romanticismo de Echegaray), cuya fórmula parecen ser los conocidos versos de Espronceda:

«Que aquí para vivir en santa calma
O sobra la materia ó sobra el alma,»

y no es preciso hacer resaltar las múltiples

consecuencias de esta idea en el tono y asuntos de aquella literatura. El naturalismo, por el contrario—bien que, braveando á veces de materialista, no salga en el fondo de un espiritualismo al modo de Spencer—tiene una primera tendencia hacia la composición de los dos términos que el romanticismo excindía; y, por lo menos, reivindica en buena parte (no de un modo muy exquisito á veces, sin duda) los derechos del cuerpo y de la salud corporal.

Cuando la sociedad entre en este orden de concepción del mundo, y la literatura llegue á reflejarlo, no me cabe duda que mirará en el naturalismo de nuestros días un predecesor, á quien le falta conciencia de lo que hace; pero, que aun así, abre el camino á lo nuevo.

En la misma nota corriente y común de humanismo ó de *psicologismo*, los naturalistas han impreso á la novela un carácter que estimo como el de más valor entre los modernos. Siendo hasta ahora el hombre el único elemento de inspiración, la novela, sin embargo, no había pasado de obra individualista: se observaba, se describía, se inmortalizaba en el arte, sólo al individuo; todo lo más, llegaban algunos al grupo local, como en los cuadros provincianos del autor de *Ursula Mirouet.* Pero el mundo social, el conjunto, la clase (los labradores, los obreros, los *burgueses*) elevada á la categoría de protagonista, esto no ha venido á la literatura hasta Zola.

Un distinguido médico y científico me hacía observar, á este propósito, que en *La Terre* podían sustituirse aquellos personajes—Jésus-Christ, Francisca, etc.,—por otros, sin que la novela sufriese cambio alguno; porque en ella, tal como está concebida, los indivíduos no son nada por sí: son signos de la clase á que pertenecen, para cuya expresión tanto valen aquéllos como sus vecinos de al lado. Quiere decirse con esto, que la novela ha adquirido el carácter social que antes le faltara, y que hoy es muy notable en las obras de Zola y de algún otro. (1)

Y en verdad, que sólo por eso merece plenamente la novela el nombre de *epopeya moderna* que se le ha dado, y que hace suyo elevando su estro á las alturas de la nota épica por excelencia: la vida del todo. La superioridad de la nueva forma es bien clara; y hé aquí por qué, á pesar de los entusiasmos de Mr. Sarrazin (2), creo que el psicologismo, si se queda en psicologismo individual puramente, no ha de traernos cosas muy superiores á

(1) Tengo para mí que uno de los grandes méritos de *La Regenta* de Alas, es esa nota social, en que la vida provinciana resalta tan admirablemente.

(2) *La littérature psychologique actuelle* (*Nouv. Revue*, 15 Marzo 89.) La pretensión del psicologismo á que se le considere forma nueva, me parece injustificada. Mucho antes de Bourget estuvieron Balzac y Stendhal, sobre todo el primero.

las que tenemos. Me atrevo á sospechar que ese psicologismo, relacionándose con la forma de la novela de *análisis puro*, ha sido siempre subjetivismo deplorable, según el cual el artista, no sólo ve al indivíduo como lo más saliente del mundo, sino á *su individuo* como el más digno de atención de todos. ¿Provienen de otra parte muchas de las nimiedades y extravagancias de Byron y otros románticos?

De buena gana insistiria sobre la importancia de esta nueva condición de la literatura moderna, condición que estimo perteneciente al género de las que imprimen carácter á una obra y le dan trascendencia para lo futuro.

Debo, no obstante, suprimir las ampliaciones, porque me restan aún algunos puntos de interés que tratar, y los límites de este sumario no pueden ensancharse indefinidamente.

IV.

Una de las falsas conclusiones á que ha llegado el realismo, en fuerza de su misma base de doctrina, es que si lo *real,* lo *verdadero,* debe ser el fondo y objetivo del arte, ha de cuidarse mucho de que no sólo lo sea, sino que lo parezca, prefiriendo, en tanto, lo verdadero, que es verosímil, á lo que no reune esta condición. La escrupulosidad que tal acuerdo supone, no es nueva, ciertamente; en las teorías estéticas de los filósofos griegos, puede hallarse á menudo. Pero el realismo no la deriva de abolengo tan clásico; antes se le ha impuesto como una necesidad de acreditar su dogma frente al público, que, en efecto, suele no creer en más realidad que la verosímil; y como el público hoy se ha extendido mucho

y con ello se ha hecho más heterogéneo, de una parte, y más vulgar de otra, sucede que ni su cultura ni su ideal son, por lo común, tan altos, que pongan el criterio de la verosimilitud á nivel muy subido. Con esto, la literatura ha debido bajar el suyo á la alzada intelectual de los oyentes: y aún ha exagerado la rebaja de talla, cayendo en la nimiedad de la verosimilitud, de que contínuamente protesta el sentido común en la vida, aunque lo exija con frecuencia en el arte.

Este carácter del realismo y de los naturalistas, ha sido, como ningún otro, apreciado por los críticos. Brunetière y Maupassant (para no citar más nombres), se han fijado en él, explicándolo; y á poco que se consideren sus razones, surje la conclusión de que ese apego de nuestra época á lo verosímil, nace de la desconfianza crítica, muy arraigada, hacia lo extraordinario, huyendo del cual suele caerse en lo vulgar de la vida, es decir, lo que todo el mundo ve, y no tiene así recusación de verdad. Sospecho que esta consideración ha detenido más de una vez á los novelistas modernos en sus creaciones, imprimiéndoles ese sello de encogimiento que á veces descubren; y juzgo que la repetición de los asuntos vulgares (en el mal sentido de la palabra) y de lo que llama Palacio Valdés los *tipos insignificantes,* procede —tanto como del bajo vuelo de ideal que el arte tiene—de aquella misma causa.

En lo de los tipos insignificantes, convengo. Más de una vez he comentado las frases de Emilia Pardo Bazán acerca de la vulgaridad en la novela moderna; y siempre, como al reflexionar acerca de cierta monotonía y pobreza que me parece hallar en los argumentos y temas artísticos del día, he llegado á la misma conclusión, protestando de aquel prurito. Conviene, no obstante, hacer algunas reservas, para que luego no resulten las gentes tomando el rábano por las hojas. El concepto de la vulgaridad en los tipos, es muy relativo. Muchos de los que así parecen, no lo son, el sentido desagradable de la palabra.

Pertenecen sí—como nuevas conquistas del arte—al pueblo, á la clase media, á ciertas profesiones y oficios en que el ideal de vida y la altura intelectual no son cosas que abunden; y á esos, hay que darles plena entrada, con una condición: que el autor no se vulgarice á su vez, porque entonces resultarían las cosas de Sancho contadas, no por Cervantes, sino por Sancho mismo. De este género de vulgaridad, debemos confesar todos que hay ejemplos, aun en nuestros; eximios, y para citar un caso, no diré yo que no lo haya en *Bouvard et Pécuchet,* de Flaubert. Naturalmente, el peligro se acentúa en las segundas filas, cuando de los maestros pasamos á los oficiales y aprendices; porque según baja el mérito y el fondo subjetivo que cada cual aporta á la función del arte,

así aumenta la exageración, y lo que era sólo peligro fácil, se convierte en pecado real.

Creo que esa tendencia—harto sensible—ha de ser uno de los motivos más poderosos de la muerte del naturalismo como escuela favorecida y popular. El público acabará por impacientarse de esta repetición de una misma nota, y juzgará que el realismo ha agotado su fondo de producción: si no es que llega á figurárselo, de lo que hay ejemplos, como un usurpador del arte, que nada nuevo ha traído. Grave error sería esto último, pero saludable advertencia lo primero; porque es sin duda suicida un arte que ha descubierto tan grandes horizontes, limitando el suyo y agostando antes de tiempo su ideal, que, ciertamente, como ideal de época, habrá de concluir según todos los ideales históricos; pero que ni es tan viejo para eso, ni debía ser, en razón de su origen, tan pobre.

Los pormenores de mal gusto que á veces afean las obras de los naturalistas (en *La Terre* por ejemplo, y que han servido de tema préferente á la *elevada* discusión que movieron algunos *soi dissant* idealistas—es otro de los defectos que, procediendo del mismo origen, han de hacer grave daño al naturalismo.

Pero de esto, como de otros puntos análogos, secuelas y vicios de que no se libra ninguna literatura, no debo hablar, dado el tono de estas consideraciones. De la inmoralidad,

mezclada á las nuevas doctrinas como todo lo que está en la atmósfera social se mezcla, sin ser efecto suyo, á las obras de los individuos, he hablado en otra parte. De pormenores tan bobos como el uso y la intervención de lo accidental en el arte—que para algunos se impone al realismo, si ha de ser lógico—ha contestado, mejor que yo pudiera hacerlo y antes, Guy de Maupassant (1). El argumento tiene gracia: en razón de que es posible que á todo hijo de vecino le mate una teja ó un coche, al salir á la calle, y tal vez en los momentos más capitales de su vida, pretenden algunos que así debe hacerse con los personajes de las novelas realistas ¡Brava razón! Si los hechos no se ejecutan, si la acción no concluye, si el drama se detiene sin resolverse de modo alguno, si un hombre muere antes de haber hecho cosa que valga la pena, ¿qué interés tiene el relato, ni qué inspiración hallará en lo no sucedido el artista? Tanto valdría suponer que para la historia de las matemáticas importa algo la vida del hijo de Torquemada (2), que murió antes de hacer descubrimiento alguno, aunque prometiese ser un Newton.

Lo mismo diré acerca de otros defectos que se imputan á la nueva escuela. La mayor parte de los

(1) *Loc. cit.*—XVII.
(2) Galdós, *Torquemada en la hoguera.*

que se propalan y abultan, son defectos comunes á las literaturas de todos tiempos, ó mejor dicho, consecuencias de la condición subjetiva del arte. Es ley que nazcan las nuevas formas y los procedimientos nuevos, en todo orden de actividad, con cierta indefinición irreductible para los mismos que la sienten. Con ella, los penetrados de la nueva fé, instintivamente casi, trasladan á la obra de arte la representación original que aquella supone; pero los otros, la masa, necesita algo más: necesita desde el primer momento, una fórmula concreta, una ley precisa en que se declare explícitamente el nuevo dogma, y una regla para el ejercicio de la actividad. Sin esto, no comprenden lo que se les dice, ni aun aquellos que después han de penetrar el oculto sentido de la doctrina. Pero esto lleva consigo el inconveniente de que, si es lo más claro, es también lo más estrecho, y reduce toda la savia y riqueza de fondo de los nuevos ideales á la interpretación seca de un artículo de reglamento (1). Bien es verdad que el artículo, la fórmula, la sentencia breve y radical, es lo de más bulto y lo único que, por lo común, ve la gente: pero es también lo que mata, como *la letra*, que dice el Evangelio.

Por este predominio de lo externo, que á

1 Así ha ocurrido con la *poesía*, de que no es mi propósito tratar.

veces se nota en artistas de gran fuste; el naturalismo decae, pasados los primeros números de su escalafón personal; y así como antes los *facedores* de novelas pedían un argumento á los amigos, y lo rebuscaban en los más intrincados sucesos de la vida pública, hoy piden *un caso, un documento,* cuanto más original y complejo mejor, porque lo interesante es tener *carácter*, como ellos dicen, y mostrar al mundo que son de los nuevos: aunque no sientan lo que expresan, ni lo hayan estudiado como es de ley, ni posean el necesario gusto para discernir lo que importa en cada momento.

En el mismo orden de consideraciones, podían hacerse algunas más respecto de faltas que tienen igual origen; pero el que vaya al fondo de las cosas y desee caracterizar la literatura moderna, se guardará muy bien de tomarla en las últimas filas, y no en los directores y maestros.

Por eso, si después de aquilatados los elementos nuevos que realismo y naturalismo han traído á la literatura (y que han de permanecer ya incorporados á ella como conquistas valiosas), y aquellos otros que han de perecer por erróneos ó mal entendidos, se quiere caracterizar, *como movimientos literarios*, ambas tendencias, el crítico no se detendrá en las nimiedades apuntadas que, á fuerza de influir en todas, no influyen en ninguna escuela determinadamente; ni creo yo que deberá hacer hin-

capié en el prurito de constituir al arte en expresión poética de hipótesis y presunciones dudosas, que aún no son ciencia recibida y evidente: fase del pensamiento de Zola que supone, quizás, todo un concepto original de la literatura, como orden de actividad humana, pero que, *literariamente hablando*, ni añade ni quita un ápice á la significación puramente técnica que intenté señalar, ni un artista puede tomarla en sério. Ni siquiera á Zola (que, *á pesar de ello*, vale lo que vale y ha hecho en la novela lo que sabemos todos) le imprime carácter que gravite hasta el punto de contrahacer sus originales dotes de escritor.

Lo que dirá el crítico (y en lo que deberá fijarse) es que el realismo moderno,—así como el romanticismo fundaba toda la corriente interna de sus obras en aquella dualidad de cuerpo y alma y en sus luchas de caracter quintesenciado é imaginativo, como los casos de conciencia y las psicologías de nuestros moralistas, del XVI y XVII,—el realismo y los naturalistas digo, acuden preferentemente hoy (por tendencia que no deriva del principio estetico en que se basan), al caso anormal, á lo que llamaríamos, aprovechando una frase del autor de *Mont-Oriol, las crísis agudas*, no del alma, como en los románticos, sino de la entera naturaleza del hombre, psico física ó como ella fuere, y su lucha con el medio social y natural; viniendo alguna vez á la teratología, que no por

serlo es menos psicología que el derecho penal es derecho. El error está en creer que el realismo no da más de sí, ni aun que esa tendencia es obedecida absolutamente por todos los autores. Desde luego, conviene observar que el concepto de *anormal* es muy relativo; muchos personajes de las novelas de Zola, que han sido juzgados de este modo, son perfectamente normales en nuestro mundo de hoy, y su anormalidad consiste en su novedad. ¿Acaso la *Chérie*, de Goncourt, es tan rara en nuestras jóvenes, ni *Pierre et Jean*. pueden calificarse de representación de un mundo heteróclito?

Lo que lleva la literatura moderna en las entrañas es el desequilibrio nervioso de nuestra época, fruto de una larga educación suicida, de la crisis intelectual porque atravesamos y de la furiosa lucha y competencia social en que vivimos. ¿Tiene nada de extraño, pues, que ese desequilibrio, cuyos efectos son la falta de ideal, el *positivismo* de las gentes que no quieren ó no tienen fuerzas para la lucha. ó se dejan caer desesperadas porque creyeron que al primer golpe habría de producirse el resultado, se refleje en la literatura, puesto que es el estado mismo en que viven los autores y el mundo que les rodea?

Renan ha querido echar sobre la literatura contemporánea la más dura de las senten-

cias. «La buena literatura—ha dicho (1)—es la que, llevada á la práctica, produce una vida noble... La literatura moderna no puede resistir á esta prueba»; frase injusta, aunque muy común (2), y que lleva implícita una idea equivocada de lo que es y cómo se origina la literatura en el organismo social. El ilustre pensador ha rectificado luego esa acusación durísima, declinándola en esta otra, cuya vaguedad de fondo retrata al aútor: si la literatura del siglo está caduca, es porque «luchando cuerpo á cuerpo con el infinito, quiere decir muchas cosas á la vez.» Caduca sí lo está, é inferior si lo es á la de otros tiempos, con la inferioridad que tiene siempre una literatura triste, algo sombría, pesimista de lo actual, mezclada en buena parte con la desesperación romántica y la exageración del tono dramático en la vida (3), que también es del romanticismo. Pero

(1) *Discurso* en la Academia Francesa.

(2) Son de leer las acusaciones de M. James Darmesteter al comentar el discurso de Claretie. *(Revue politique,* 2 Marzo 89.) Uno de los graves inconvenientes de la palabra, es que hace decir unas mismas cosas á quienes las piensan con muy diverso sentido; y lo advierto, porque alguna vez he dicho yo cosas parecidas. Y, sin embargo...

3 Un ejemplo reciente es la última novela de Maupassant, *Fort comme la mort,* que ha publicado la *Revue illustrée.* Realista en la forma, en la objetividad de la factura, en el tono de la narración, es romántica en el asunto y en las acciones de los personajes. Por lo común, esta es la nota característica de las novelas modernas; el *autor* ya no es romántico, como lo eran Lamartine ó G. Sand; es decir, no participa de la emoción especial que produce el abultamiento romántico: pero el *asunto* si-

con ella han venido elementos nuevos y horizontes más anchos para el arte; y en el mismo fondo de tristeza que deja su lectura, ¡cuánta belleza hay y cuánta poesía, que los espíritus fuertes y escogidos saben paladear, como la miel fresca y dulce del idilio sonriente da Longo! (1).

gue siéndolo, y á veces domina, incluso á los buenos propósitos de objetiva serenidad que el autor pueda tener, en odio al sentimentalismo de la escuela antigua.

(1) Concluido este artículo, veo anunciada la publicación de un libro de M. A. David Sauvageot sobre *le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*. Según F. Klein—otro de los enterradores del realismo moderno—el libro es una maravilla de crítica y de historia. No me lo parece así, á juzgar por el extracto de Klein (*Le Correspondant* 10 junio 89, y de todos modos, juzgo que M. David está sobrado severo con muchos de los autores contemporáneos. En cuanto á las divisiones que hace, me permito ponerlas en cuarentena hasta nuevo exámen.

V.

Voy á concluir. Dos problemas graves hay en la literatura moderna, que el realismo deja en pie y sin resolver, aunque ha ensayado su planteamiento: la poesía y el teatro. A ninguno de ellos me he referido, porque ni hasta ahora aprovecharon influencia alguna de las nuevas doctrinas, refugiadas en el campo de ensayo de la novela, ni por otros conductos muestran tendencia señalada á una renovación provechosa. Si hay indicios, están en la poesía, y muy mezclados con defectos tradicionales. En cuanto al teatro, ¿necesito repetir que no ha salido de los moldes antiguos, y que no se le ve remedio por ninguna parte? No quisiera terminar con una nota pesimista; pero temo mucho que el día en que se plantee de un modo serio—desde el punto de vista del rea-

lismo, y con las exigencias que este ideal y la tendencia del gusto moderno suponen—el problema del teatro, la conclusión deducida sea de muerte para la forma dramática. Y, sin embargo, los que suponen agotado el ideal y señalan como prueba nuestro teatro clásico, ¿están seguros de que ya lo hicimos todo, en aquellos siglos, y que no hay más sino renunciar á nuevas glorias y á triunfos más altos?

1889.

LA LITERATURA Y LAS IDEAS

I

El principio fundamental del realismo está ya reconocido é incorporado como elemento integrante, *á jamais*, en la evolución del arte literario. La verdad en la descripción, en el plan. en los caracteres, se ha impuesto, no en el sentido de la verdad *racional* de Boileau, sino como la verdad experimental, la verdad de los hechos en que se expresa la vida humana.

Para alcanzar el reconocimiento de esta condición realista del arte, sus defensores han tenido que exagerar el principio, mejor dicho, que defender en obsequio á la lógica *(instintivamente* sentida y obedecide por el público) su aplicación en todo momento, y aun su priori-

dad sobre las demás condiciones de toda obra literaria. Dejemos pasar la exageración como una excrecencia inevitable de las acciones humanas, á la cual, sinceramente hablando, todos hemos contribuído. Falta de verdadero arraigo en el fondo esencial de las ideas, concluirá por atrofiarse, y, una vez desaparecida, la doctrina pura brillará con mayor esplendor. El hecho no está en un porvenir tan lejano que no pueda darse casi como presente. La reacción tiene ya demasiada fuerza para no ser visible á los ojos de todo el mundo; y, aunque sus pretensiones vayan más allá de lo razonable (sin salir, por ineludible efecto de la educación y de la herencia, que siempre se cumple en la vida intelectual, de la misma doctrina que combate), ayudará, y debemos aprovechar sus esfuerzos, á borrar todo lo falso, todo lo superficial é inútil.

En Francia (sede del naturalismo *á outrance*, que ahora imitan los alemanes) abundan las protestas neo reformistas. M. Harancourt se declara portaestandarte de la reacción idealista (1); Renan truena contra la literatura moderna (2); Pablo Desjardins le hace coro de muy buena gana (3); Maupassant se llama indepen-

(1) Conferencia en el Odeón. Marzo de 1889.
(2) Discurso de contestación á M. Claretie en la Academia Francesa.
(3) *Revue politique*, 2 Marzo, 89 y *Journal des Debats*.

diente y critica á los maestros (1); Faguet une sus censuras á las de Brunetière (2). y Sarrazin, con Rod y otros, preconiza el advenimiento de la nueva escuela literaria, cuyo Cristo sería Bourget: el psicologismo (3).

A pesar de esto, lejos de ser verdad que el *realismo*, y su segunda parte el *naturalismo*, han muerto, lo es que viven ahora como nunca. á saber: en forma y modo el mejor para su estudio sereno, desapasionado y reflexivo, alejados ya los grandes arrebatos de la impresión primera. El tiempo transcurrido nos coloca á todos en el suficiente alejamiento para que las cosas, bien enfocadas, se nos muestren sin la hinchazón de formas que la mucha proximidad origina, y cuyo efecto es siempre una falta de independencia de juicio á que pocos se sustraen. Mirando las cosas de esta manera, resultan los procedimientos que usan los disidentes, cuando ofician de autores (novelistas, dramaturgos, etc.), los mismos del realismo. La herencia, pues, se continúa, y no hay temor, por el momento, que desaparezca.

---

(1) *Le roman*. Prólogo á *Piene et Jean*.

(2) Rev, *blene*: a propósito del libro de Brunetière, *Levolution des genres historiques*.

(3) *La litérature psichologique actuelle Nouvelle* Revue, 15 Marzo de 1889 La reaccion es muy marcada, incluso en América. Vease un articulo de Mr. A. W. Tourgee, *The ctaim of Realism*, en la *North American* Review Marzo, 1889; y la mayoría de las criticas publicadas en la *Bevue politique et litéraire* de París.

Pero, bien considerado, lo que con unos y otros hemos conseguido, lo que nos ofrece como precipitado útil toda la campaña de realistas y naturalistas, no es más que el instrumento, el medio del arte, el molde según el cual debe vaciarse la materia artística; y como molde, por tanto, sólo la forma, la apariencia exterior, la condición general, que, como la libertad en el orden jurídico, no puede concebirse vacía y en abstracto, sino llena y aplicada, en razón de categoría común, al contenido real y diversísimo de la vida.

Era, pues, muy lógico que, descartada la cuestión preliminar de la forma, resuelta más ó menos definitivamente, surgiera esta otra no menos necesaria:

—¿Y con qué llenamos el molde? Sabiendo ya *cómo* hemos de hacer la obra de arte, qué condiciones, en cuanto *representación* de la vida, debe tener? ¿cuál será la vida que deba representarse, y ser tomada como fondo material de la representación?

La diferencia entre este problema y el que han discutido realismo y naturalismo juntamente, es bien fácil de notar. Referíanse ambas escuelas á la *relación de verdad*, de exactitud, que ha de mediar entre la expresión del artista y la realidad aparente del objeto expresado, que es la realidad inmediatamente ligada al arte. Y al artista mismo, pedíanle sinceridad, fran queza, olvido de todo convencionalis-

mo, ora pintase el medio físico que rodea á los hombres, ora hiciese de la conducta y el carácter interno de éstos, su objetivo.

El principio discutido era, en una palabra, el de mayor ó menor fidelidad de la imitación, suponiendo que ésta (entendida al modo tradicional: verbigracia, como Arteaga la entendía) es el fin del arte, ó, cuando menos, de la literatura.

La cuestión nueva se dirige, por el contrario, más bien que al artista, al hombre y al pensador, y le dice:—«Ya sabes cómo has de reflejar la realidad en tus obras; pero, ¿qué realidad vas á escoger? O, de otro modo, ¿qué vas á decir en tus libros? ¿Qué aspecto de la vida tomas como base de inspiración y de trabajo?»

Y aquí entra el supuesto conflicto entre la técnica del arte y la personalidad del artista. Desde el punto de vista de la técnica, no se exige más que verdad, franqueza en la expresión; y lo mismo importa, consiguientemente, pintar la *Rendicion de Breda* ó el *Angelus*, que un bodegón ó un sombrero de copa, como decía un crítico portugués. Mientras haya realidad, *naturalidad*, en la expresión artística, nada más puede exigirse; y lo mismo vale la escena de la muerte del *Père Goriot* que el diálogo de una criada con la verdulera á quien regatea las coles. Así, los naturalistas exagerados han tenido que defender la indiferencia de

lo representado ó descrito, con tal que la representación ó descripción sean fieles, y en ellas palpite *la pulsación de la vida.*

Hay, sin embargo, en literatura (y descarto en absoluto las demás artes) otro elemento que importa considerar más aún que el de la forma y que el de la *verdad;* ese elemento es el interés, y el interés reside en la idealidad (no en el idealismo) de la obra. La literatura moderna no ha podido prescindir (á pesar de sus alardes teóricos en contrario) de esa condición, que brilla en todas las obras maestras, por bajo de la balumba de pormenores y de convenciones naturalistas. Pero en la teoría, en la doctrina, en la estética predicada, la renovación parece que no haya pasado de la forma y del principio de la imitación. En verdad, las discusiones, á despecho de la intención que quizá radica en el ánimo, no salen de esta esfera.

Hemos proclamado una preceptiva nuevecita; hemos engrandecido los procedimientos; hemos vuelto la cara sin miedo hacia la Naturaleza y la realidad, aunque todavía las confundamos con los fantasmas de un lirismo pseudocientífico (por lo que toca á la primera), y de una psicología precipitadamente convertida en artículo de fe; disputamos sobre si el pormenor tiene legitimidad y hasta dónde, y aun sobre su mismo concepto, que es el nudo de la cuestión; hemos dicho que hay que dejar á la

puerta, para entrar en *el templo del arte*, las gazmoñerías, los rubores, las hipocresías remilgadas. Y con todo ese bagaje de cosas nuevas, con ese tesoro de hilos nuevos del arte, sigue la mayoría de los autores tegiendo, sobre el mismo cartón de fondo, el mismo cuadro de siempre, aumentado sólo en colores, en brillantez, en detalles, en complejidad de trama; ó, llevando todavía más lejos la idea implícita en el dogma, de que lo interesante es el *modo de hacer*, han cogido al azar un modelo cualquiera, gozosos con mostrar á los *viejos*, á los del estilo antiguo, cómo se recama y se teje ahora el tapiz; cómo un asunto pobre, insignificante, repetido, lo realzamos con labor nueva y lo hacemos obra maestra por gracia sólo de esa labor.

Así resulta, no sólo que el fondo de la novela sigue como de antiguo, sin haber apenas experimentado (á lo menos, en la Europa Occidental) renovación alguna; sino que, tenido en poco (seguramente en mucho menos de lo que merece), se toma indistintamente, sin intención ni idea, lo bueno y lo malo, lo vulgar y lo que de algún modo se distingue: de donde resultan esos cuadros tan abundantes en cosas que á nadie pueden interesan, sin *alma*, que no dicen nada, que no engranan con el mundo de sentimientos, de cuestiones, de ideas, que forman (á pesar de todos los indiferentismos) la

atmósfera psíquica de nuestra sociedad. Y tanto valdría que esos *cuadros* no hubiesen sido escritos, á no salvarles la magia del estilo, los recursos bien empleados de la nueva tramoya artística, y de vez en cuando, un rasgo genial de observación, un pormenor que supone un mundo de cosas.

—

II

Convegamos en que, desde este punto de vista, es muy estrecho el campo en que se mueve la novela. Vive, por lo general, de lo insignificaate, de lo vulgarísimo (no por común, que no sería tacha, sino por insípido), ó de todo el caudal viejo de escenas, de asuntos ceñidos á muy estrecho límite, como si allí acabase el ideal de las gentes ó no fueran otras las exigencias modernas. Y no valga aquel argumento de D.ª Emilia Pardo de que la novela se entretiene hoy en vulgaridades porque nosotros mismos nos empeñamos en ser vulgo: que si la *medianía*, y aun menos, domina en la vida, no excluye tan en absoluto las esferas de otro orden, donde las gentes se preocupan de cosas muy distintas y superiores á las que ge-

neralmente copían ó atribuyen á la especie los novelistas.

En otro artículo (1) hice observar la monotonía que resulta en la novela moderna, con la repetición de la nota erótica, ó pornográfica, como ahora se dice. Pues saliendo de esos *gabinetes reservados* de la literatura, la monotonía sigue en lo honesto y pasable. Así estamos con indigestión de tipos burgueses, de curas á la parrilla, de neurosis, de agotamientos nerviosos, de calaveras degenerados, de niñas delicadas que sufren desengaños de amor.

Hay una gran parte del público para quien la generalidad de las novelas que no salen de este tono ordinario, carecen de interés; y se queja, con razón, de ello, sobre todo—dice—en la novela española, que tiene aún muy baja la mano en esto de ideal. Los otros, la masa que no puede apreciar labores finas, ni le importan mucho porque no las lee, comienza á disgustarse de la repetición de plato, ó de la poca sustancia y meollo que tiene, reducido casi todo á aderezos de cocina más ó menos aristocrática; pero, á veces, tan sosa como la académica.

Y es tan legítimo ese elemento del *interés*, y tan natural, que no deja de manifestarse ni aun en las obras de los maestros. Sucede, verbi-

(1) *Señal de los tiempos*, publicado en el perió dicode Madrid *La Justicia*, de 26 Mayo 888.—V. más adelante.

gracia, con las *Confesiones* de Rousseau, que son de lectura agradabilísima, verdaderamente interesante, mientras Rousseau, al hablar de su educación y de su vida, dice algo que á todos importa, que puede servir á todos y que lleva en el fondo, como mejor atractivo, la nota *humana*, en el más elevado sentido de esta cualidad; pero luego, cuando entra á contar aquellas enojosas cuestiones entre él y Grimm, Diderot ó Mme. d'Epinay, rencillas cuasi domésticas (en que ahora parece verse signos de una monomanía persecutoria) (1), no puede seguirse la lectura sin trabajo, no obstante el prodigioso encanto del estilo y de la franqueza con que Rousseau cuenta las cosas.

Claro es que esta exigencia supone un público de cierta cultura, despojado de la frivolidad y ligereza dominantes, y preocupado, en cambio, de las cuestiones esenciales que tocan á la vida y felicidad de los hombres en el mundo; un público que lea á Goethe y el *Pamphile et Julius* de Tolstoy (2). Pero es un error suponer que el aspecto serio, elevado, importante de la vida, sólo puede interesar á quienes lo han hecho motivo de su reflexión y estudio, á quienes lo conocen, diríamos, científicamen-

Sabido es que actualmente se discute mucho la cuestión de la locura ó desequilibrio intelectual de Rousseau.

2 Ya decía Goethe que sus obras no podían ser populares. Lo mismo puede decirse de Tolstoy.

te. Lo entienden y les importa á muchos más, á la mayoría, por lo mismo que son sujetos de esas propias cuestiones, en tanto que *humanas* y por ello comunes á todos los individuos. Así ocurre con el orden político: pocos tienen de él un conocimiento científico y exacto: pero á todos interesa, como interesa la religión sin saber teología y los problemas sociales sin haber leído á Karl Marx ni á Lassalle. Es desconocer á los hombres suponerlos incapaces de preocuparse y sentir otras cosas que el sensualismo de Zola, las aventuras dramáticas de Dumas ó las vulgaridades de Ortega y Frías. El pueblo de baja cultura es como el niño ineducado. ¿Y cuántas veces no se ha visto á un niño llorar y entusiasmarse leyendo ú oyendo leer trozos de Dickens, de Tolstoy, de Dante, de los mejores y más elevados entre los poetas y prosistas? Lo que no entienden, ni el pueblo ni el niño, es lo que llaman las gentes, *metafísicas*, es decir, las filosofías oscuras y cerradas, que no son nunca científicas; pero ¿quién niega que todos, absolutamente todos los problemas que los hombres serios discuten como cosa exclusiva, están puestos también, en sus términos más elementales y concretos, á los ojos del llamado vulgo, como á los del niño, y son *sentidos* por ambos?

Lo que importa es hacerles fijar la atención en lo que tienen como á la mano, sacándolos de la vulgaridad que produce la irreflexión; y

para esto, hay que educarlos en la lectura como en los demás órdenes de la vida intelectual, arrancándolos de los libros insignificantes, brutales ó visionarios, para subirlos á los que les hablen de las muchas cosas que como hombres interesan á su sentimiento y á su idea.

Para lo cual, sería preciso que las novelas tuviesen *alma, soul*, como dice graciosamente *Clarín*, abandonando el *exteriorismo* en que se retrata la falta de idealidad. El novelista no puede menos (por mucho naturalismo superficial que invente) que decir *algo*, aun en las descripciones más objetivas y *sensibles del medio físico:* y eso que dice: son sus propias ideas, su *punto de vista*, su idealidad tocante al mundo y sus accidentes. El que lo ve desde lo alto, dice las cosas de un modo: el que sólo mira los sótanos, de otra; pero el punto de vista, la idea, es *irremediable*. Además de la propia, hay también, quieras que no, la de las cosas mismas, la que éstas llevan en sí, y que varía según son ellas, ó, mejor dicho, según el aspecto en que se las toma por objetivo. Y así, un presidio puede suscitar, lo mismo concupiscencias y malos pensamientos, que la preocupación del problema peuitenciario y correccional. Todo consiste en el modo de mirarlo, en el *exteriorismo* ó *profundismo* del autor.

Ahora bien: si la novela ha de ser un instrumento social, un medio que á la vez recree y divierta en el sentido ya explicado de cierto

médico inglés (1) y eleve el pensamiento y el sentimiento del lector (que, después del efecto deprimente de la lucha social y del medio dominante, bien lo necesita), debe convertirse en lo que para Tolstoy ha sido siempre, y lo que será tal vez para todos algún día *la mise en action* de una idea, aunque sin necesidad de convertirse en un *sermón láico* (2); de modo que, en vez de rebajar ó pervertir, eleve, edifique y hable al *alma;* al alma, es decir, no sólo á la cabeza.

Esta especie de idealidad la hay (¿cómo no?) en todos los grandes autores: en Tolstoy «el escritor más genial de Europa» como dice acertadamente Emilia Pardo; en Zola, aun al través de su *exteriorismo* y *parti-pris*; en Nordau, en Bourget, en Daudet á veces, en Ibsen, en Vernon Lee (su hermosísima novela *Miss Brown,* por ejemplo), en Mrs. Ward; y, entre los ya muertos, en Balzac, en Dickens, en J. Sand. Entre nosotros, tal vez es Galdós (3) el único que ha llegado á esta transcendencia.

Lo que ahora se pide (en armonía con otros renacimientos filosóficos y de especie más elevada) es fijar esa exigencia como una de las más esenciales en la estética moderna.

---

1 Véase el artículo sobre Tolstoy.

2 Las dos frases subrayadas son de un crítico francés, M. Honcey.

3 *Realidad, Angel Guerra, La desheredada...*

Porque si la novela ha de servir de algo, es preciso que ahonde un poco, hasta herir la cuerda más humana y rica en sones del *espíritu;* y que, estudiando la vasta complejidad del cuadro de la vida, sea ella quien saque al carro del arte del surco trillado y fangoso en que está medio sepulto, para colocarlo en lo alto, en la montaña, desde la cual dominará á la vez toda la riqueza del paisaje, que ya se dibuja en limpios contornos sobre el fondo azul del horizonte.

1891.

UNA VISITA AL COLEGIO DE FRANCIA

—

ERNESTO RENAN

Julio Lemaitre, uno de los más espirituales, y quizá el más simpático de los críticos de París, empezó su carrera con una apasionada diatriba contra Renan.

Si el motivo de esta enemiga hubiese sido religioso, probablemente Lemaitre continuaría hoy en la misma actitud. Afortunadamente, lo que indignaba entonces al futuro autor de las *Impressions de théatre*, era la filosofía optimista y bonachona del maestro; y sabido es que los libros y los escritores de filosofía, cuando «llevan algo dentro», como Chenier, son á la manera del *Fausto*: textos vivos, cuya expresión y cuyo lenguaje cambian á medida que aumenta la edad, y con la edad la experiencia y la reflexión del que lee.

Parece, en efecto, que así ocurre con todos

los grandes escritores. De Rousseau, al menos, lo confiesan todos los que van á él con espíritu abierto y respetuoso. El *Emilio* suele producir tres impresiones sucesivas y diferentes. La primera es de asombro; la segunda, una vez que se conoce á Locke y á los demás autores en que bebió aquel la primera inspiración de sus doctrinas, es casi de menosprecio; por fin, viene la reacción, y se concede al libro el puesto que legítimamente le corresponde en el mundo del talento y de la iniciativa.

Lo propio le sucedió á Lemaitre con Renan; y es que, á pesar de todo lo anacrónico que resulta en estos tiempos el optimismo, y áun por encima de las protestas que los sentimientos tradicionales y el rigor científico juntamente levantan contra el *clair de lune* novelesco y romántico de la *Vida de Jesús*, el genio simpático y dulce, la elocuencia noble y profunda, la frase hermosa y cultivada y el espíritu generoso y *cristiano* de Renan, se imponen y avasallan á todos los que, despojados de las iras y pasiones que azotan al mundo, se deleitan en la libre comunicación de las almas que piensan alto, sin preguntarles de dónde vienen, ni á dónde van á parar sus doctrinas.

Aun sin que esto suceda, en el espíritu más vulgar hay, respecto del autor de la *Vida de Jesús*, la curiosidad histórica, la que busca al causante del *gran escándalo* de nuestra época,

para decir con satisfacción irreverente: «¡Yo lo he visto!»

Esta curiosidad hacia la persona física, tiene también su explicación honrada. Para quien ha leído y conoce á fondo la biografía de Renan, y recuerda las grandes luchas de su juventud y aquellas peleas del Colegio de Francia (la figura enérgica de Gambetta, defendiendo al profesor en medio de los aullidos del populacho), es inmediato el deseo de contemplar cara á cara al hombre que supo afrontar la impopularidad injusta y maliciosa de sus oyentes, y el odio feroz de media humanidad cristiana. Esta curiosidad, es la que guía á muchos que aún son enemigos de Renan. El aspecto batallador y rebelde de su vida es el que ha quedado como característico de su figura; y merced á esa persistencia que tienen las imágenes-tipos en la conciencia popular, á despecho del transcurso del tiempo, la mayor parte de los que visitan la clase actual de *Lenguas semitas* del Colegio de Francia, buscan en ella al Renan de 1862.



Cuando por primera vez, hace ocho meses, en una mañana tibia y lluviosa de Mayo, llegué yo ante el Colegio, muchos recuerdos

de lecturas y de nombres ilustres se agolparon en mi memoria. A la puerta, como señalando el ideal de los tiempos nuevos, surge la estatua severa y expresiva de Claudio Bernard, uno de los nombres que no se borrarán nunca. Detrás, se abre el patio gris, silencioso, moteado, de hierba; donde una ó dos veces por semana se oye el paso, ora ligero, ora indeciso y torpe, de Oppert, de Bréal, de Maspero, de Gaston París...

Las clases son pequeñas casi todas, y el auditorio no suele llenarlas, de ordinario. La de Renan es de las menos espaciosas. Una gran mesa ocupa su centro, en sentido longitudinal; y al extremo, enfrente de la puerta, está el sillón del profesor.

El auditorio se divide en dos grupos: los asiduos, los que trabajan, á quienes se reserva la mesa para tomar notas y consultar los ejemplares de la Biblia, ó del libro que se comenta; y el público vago, el que cambia incesantemente, sentado en sillas á lo largo de los muros, ó de pie, cuando ya se han agotado los asientos. La mitad de este segundo grupo de oyentes lo constituyen señoras, algunas abonadas á todas las clases del Colegio, otras forasteras, inglesas sobre todo, viejas y jóvenes. De vez en cuando, entra algún estudiante de la vecina Sorbona, deseoso de solazar el espíritu con la sátira fina y verbosa del profesor.

Los rezagados no suelen encontrar siti

Media hora antes de empezar la clase, está todo lleno, ó poco falta: incluso en el mes de Mayo, cuando las dos de la tarde resulta hora fatigosa, y más propensa al sueño que al estudio, si aprieta el sol.

Basta una ojeada para conocer á los *nuevos*, á los que van por vez primera. Hay siempre algo de ansiedad en sus miradas, de agitación nerviosa en sus cuerpos. Hablan poco, en voz muy baja, y atentos al menor ruído de la puertecilla por donde ha de entrar el maestro.



Por fin llega, casi arrastrando los piés, y apoyado en el brazo del *apparitore*. Ese es Renan. Un anciano de cara dulce, de ojillos pequeños que interrogan curiosamente, grueso, un poco encorvado, envuelto en holgada levita, cuyo cuello rozan las puntas de una melena blanca y escasa .. Suena un aplauso. El anciano saluda y sonríe. Se sienta. Empieza la lección.

¿Y ese es Renan? En los primeros momentos, difícilmente se reconocería en él al gran agitador de los espíritus. Lee pausadamente el texto bíblico, lo traduce, y explica sus palabras en tono familiar, como un padre explicaría á sus hijos, de sobremesa, la comedia re-

ción estrenada en *Variétés*. Su frase es sencilla, desnuda en absoluto de toda pretensión, muy concreta al asunto. De vez en cuando, asoma la *vis* céltica, acompañada de una leve contracción de los labios y un chispear vivo y menudo de los ojos. Renan es el primero en reir de sus gracias. Se ve que las dice porque le rebosan de adentro; porque el buen humor le revienta en los labios; porque su alegría serena, y el optimismo de la vida, le convidan á mezclar la ciencia con el *humour*, que también suele ser ciencia, solo que es ciencia negativa. —Muchas veces, la crítica no puede hacerse más que con la sátira.

El auditorio rie también discretamente y su risa parece reflejarse en la cara del profesor, ancha, senil, enteramente afeitada, como la de un fraile.

Y el oyente recién venido continua preguntándose:—¿Pero es ese *aquel* Renan?... Evócase entonces la juventud del gran escritor, su encierro en el Colegio de San Sulpicio, su aprendizaje clerical. Todo su aspecto revela á un fraile, un fraile erudito y malicioso del siglo pasado, ribeteado de filosofismo. La sonrisita, la mirada escrutadora, parecen confirmarlo.



Pero la imaginación se rebela y busca el tipo heróico. ¿Cómo habrá sido de joven ese

hombre? ¿Qué gesto tendría cuando desafiaba desde la cátedra, ó en la calle, el rencor de tanto enemigo? ¿Se habrá borrado para siempre aquel gesto, de esa cara blanda y suave? ¿Quién podrá comprender sin él á Renan?

Y seguís mirando, mirando; hasta que de pronto, sin dejar la lijera sonrisa de la boca, el gesto os aparece y veis brillar en los ojos del maestro luz intensa y chispeante, que á un tiempo desafía y penetra. ¡Allí está! Por rápido que sea, por mucho que los años y la paz de ahora lo mitiguen, basta un momento para que os diga todo lo que querais saber. La figura de Renan está completa.

Leed enseguida uno de sus libros, cualquiera de sus discursos, por ejemplo, el prólogo de su obra *de jeunesse*, *L'Avenir de la science*, y comprendereis entonces que, por encima de sus opiniones históricas y religiosas, de sus luchas mundanas y profesionales, hay algo en Renan que vale sobre toda su vida externa y sobre todos sus triunfos, incluso el de estilista, que lo ha elevado ya en Francia á la categoría de clásico. Ese algo, es lo mas íntimo de su pensamiento y de su ciencia; no son las opiniones ni las afirmaciones rotundas y radicales: es el *tono* de sus ideas, es el soplo de humanidad de sus sentimientos, es la existencia robusta, elevada, de una inteligencia que consuela y

anima, con la misma voz que, accidentalmente, ha desesperado á muchos.

Y de este modo, cuando habeis reconstruido la personalidad de Renan, después de una visita á su clase y de una lectura de sus libros, os explicais perfectamente la retractación de Lemaitre, y la posibilidad de que, aún rechazando sus doctrinas, llegueis á amarle como á un gran maestro.

1891.

LA SORBONA POR DENTRO

LAS CLASES PÚBLICAS

Aún resonaba en mi oído el rumor sordo y continuado de la multitud, escuchado la tarde anterior en el *vernissage* del Campo de Marte, cuando entré en el patio silencioso y severo de la vieja Sorbona.

El cielo amenazaba lluvia, y daba apenas una luz cernida, gris, melancólica, á los muros negruzcos y frios, cuya larga sombra caía sobre el empedrado, hasta tocar la puertecilla por donde se sube á la *Escuela de estudios superiores.*

Me detuve un momento, impresionado por el contraste, por la desilusión que, á primera vista, me produjo un movimiento de disgusto. No podía librarme de los recuerdos de la tar-

de pasada. Volví á verme chapoteando el barro de la avenida Rapp, colgado del brazo de Pinna, el director de la *Ilustración Portuguesa*, y sorteando las oleadas de señoras elegantes, de pintores, de críticos, que salían y entraban constantemente, haciendo rechinar el torno numerador de la puerta. Todo aquel ruido volvió á sonarme en el cerebro, y me hizo olvidar la Sorbona y el objeto que á ella me traía. En vez de las puertecillas estrechas y modestísimas del rectorado, del paraninfo, de la clase donde explica Aulard su *Historia de la Revolución francesa*, veía yo la decoración brillante y polícroma del gran palacio de Bellas Artes. Veíame al pié de la doble escalera monumental, parado frente á un anciano que bajaba lentamente, sostenido por un joven, mientras Pinna me decía al oído:

—Ese es M. Pasteur.

Veía luego la galería llena de cuadros y de estatuas: la dramática figura de Victor Noir tendida en el suelo, con la rigidez de un cadaver; el grupo naturalista del leñador y la muerte, trasunto brioso de los versos sencillos de Lafontaine.

A la entrada del Salón, entre un grupo de señoras ricamente vestidas, con trajes caprichosos, de circunstancias, donde luce todo el ingenio y el gusto de la parisién, descollaba la estatura gigantesca de Leconte de Lisle, cuya cabeza roja, adornada de una melena blanca y

espesa, parece la de un *yankee*. Más lejos, en los vaivenes de la multitud, percibíase un trozo del Salón, cuyo fondo venía á decorar hermosamente un paisaje de Lhermitte, y ante él, de vez en cuándo, veíase la cara de artista, orgulloso de sus triunfos, de Carolus Duran.

Charlamos Pinna y yo del Salón, del cuadro de Meissonier, asediado por el público, de las figuras de Ribot, tan sombrías y hermosas; del arte francés, de los pintores y de los poetas. De pronto, Pinna me señaló con un gesto á un caballero que pasaba,—un muchacho casi, vestido como un figurín, irreprochablemente—, y me dijo sonriendo:

—Ahí tiene usted al joven Hugo, al nieto del gran poeta.

. . . .

Al llegar aquí en mis recuerdos, el reloj de la Sorbona hizo sonar cuatro campanadas. Era la hora de mi cita con M. Lavisse, el director de la sección de historia en la Facultad de letras.

Volví á la realidad, y lentamente, por la puertecilla que se abre á la izquierda, en el ángulo opuesto á la del anfiteatro, pasé de la antigua á la nueva Sorbona.

*
* *

El régimen viejo y el nuevo viven en la Sorbona lado á lado, tocándose en una comu-

nidad de sitio que todavía hace más visible aquella entrada provisional, estrecha y obscura, que del patio antiguo conduce á las clases modernas. Y sin embargo, ¡cuánta diferencia entre uno y otro!

Antes de la reforma, todos los cursos de la Facultad, como los del Colegio de Francia, eran públicos. Los oyentes, en vez de ser estudiantes atraídos por el deseo de un trabajo sólido y profesional, eran la masa heterogénea de señoras, curiosos desocupados ó *dilettantes* científicos, que entraban y salían en las aulas, buscando, ó el discurso retórico en que el profesor debía lucirse, ó el interés frívolo de una cultura vaga y de segunda mano. No era difícil entonces ver —como yo he visto en el Colegio de Francia—tal cual oyente que iba á leerse su *Petit Journal* al amor del recinto bien caldeado, y con la música del discurso por excitante.

Con estas condiciones, ni el trabajo de clase podía pasar de las conferencias, ni éstas de un acierto tono de vulgarización para ajustarse al promedio intelectual del público.

Hacíase, pues, eminentemente necesaria la reforma. Lo primero era tener alumnos, verdaderos estudiantes, que acudiesen á la Facultad con un propósito docididamente científico; y para traerlos, la primera condición había de ser ofrecerles casa propia, como quien dice, separándolos del público de los cursos ordina-

rios. Así empezó á realizarse en 1880, creando cursos cerrados (*fermés*) especiales para los estudiantes.

Estos cursos son hoy numerosísimos; pero no han conseguido suprimir por completo las conferencias públicas. De aquí que, en realidad, haya en la Sorbona dos Sorbonas distintas: una, la tradicional, de clases abiertas á todo el mundo, de conferencias más ó menos retóricas ó científicas, según los casos; otra, la nueva, con un grupo escogido de estudiantes, con clases donde se trabaja en sério y con propósito educativo, mediante ejercicios prácticos ó investigaciones personales de los alumnos; con una biblioteca especial para éstos, que encuentran en ella, á la vez, un laboratorio y un centro de cultura.

El espectáculo no puede ser más diferente cuando se entra en una clase pública; la de *Geografía* de Himly, decano de la Facultad; la de *Historia de lá Revolución*, de Aulard; la del *Renacimiento*, de Gebhart; la de *Arqueología*, de Collignon, etc. La Sorbona parece una sucursal del Colegio de Francia. El mismo público mezclado, las mismas caras curiosas, la misma abundancia de señoras extranjeras é institutrices parisienses y de señores viejos, que se duermen á mitad de lección.

La clase de Aulard tiene aún más acentuado este carácter. No parece una clase, sino un Congreso. Rebosa de oyentes, apretados unos

contra otros en los asientos, de pie en lo alto de la gradería, obstruyendo la escalara de entrada.

Allí van á enardecer su fe y su entusiasmo los republicanos viejos, los que se han batido en las calles ó han sufrido las persecuciones bajo el segundo imperio. Van como al club, á oir una conferencia que para ellos, más que sentido histórico, tiene sentido político; á renovar una vez en semana los recuerdos gloriosos de la gran Revolución. Verdad es que Aulard no parece tener nada de fanático; que no es alabanza todo lo que dice; que á seguida de reivindicar con mesurada discreción la memoria de Danton, pone de relieve la figura antipática de Hebert y la silueta jacobina y sanguinaria de Billaud Varennes.

Aulard conoce perfectamente el asunto de sus lecciones. Ha hecho trabajos nuevos de investigación, poniendo en claro multitud de puntos de aquel terrible y grandioso movimiento.

La Revista que se publica en París, especialmente dedicada á la historia de la *Revolución francesa*, contiene, en casi todos sus números, estudios de crítica, noticias de documentos nuevos y datos biográficos de personajes, debidos al trabajo y á la erudición de Aulard.

En la cátedra es un excelente orador, sobrio pero de gran colorido, y de una elocuencia histórica, de un vigor y energía en la frase,

realmente poco comunes. Jamás adopta el tono declamatorio; pero sus palabras impresionan fuertemente á los ánimos. El interés que producen sus cuadros históricos, construídos con ayuda de numerosas notas (muy bien escogidas para caracterizar los hechos y los hombres) se cambian á veces en entusiasmo. Un ámplio extremecimiento agita al público: los que toman notas, detienen el lápiz, y en toda aquella masa heterogénea, vibra por un instante la nota unísona de un sentimiento común: el placer estético que produce la narración, cuando acierta con la nota viva y dramática, evocando, como lo han hecho Thierry y Mommsen, la realidad histórica.

No se me olvidará nunca aquel retrato brioso y sincero de Billaud Varennes que le oí á Aulard en una de sus conferencias. Volvió á vivir, mágicamente evocada por la historia, la figura terrible y extraña del secretario de Danton, federal al principio, jacobino furioso más tarde, pidiendo la cabeza de su confiado amigo. Comprendí mejor que nunca, cuán complejo es el ser moral del hombre, y cómo pueden contenerse en él, á la manera de estratos superpuestos, las cualidades que más contradictorias parecen (realizando esa ilusión tan querida por los literatos psicologistas modernos, de la duplicación del yo), al ver cómo en Billaud-Varennes se combinaba una honradez intachable á un espíritu sanguinario, que toda-

vía en la hora de la muerte, ocurrida lejos de la patria, en Caledonia, se declaraba impenitente y satisfecho de sus crueldades, como si las hubiese realizado en cumplimiento del más sagrado deber de patriotismo.

Ninguna de las otras clases públicas reune este doble interés dramático y político: pero tienen siempre el científico que les dan los profesores. El carácter varía poco de unas á otras, como también los oyentes. Las señoras tienen sus preferencias, que á veces deben radicar en motivos de la más íntima psicología femenina. Así, la clase de monsieur Gebhart, que explica la época de Julio II, Maquiavelo y Miguel Angel, casi no da entrada á los hombres. El público del otro sexo lo invade todo, y esta vez el elemento joven está en mayoría. La clase, en efecto, es muy amena y aún divertida, tomando la palabra en su sentido más respetuoso.

El curso de M. Lemonnier sobre el Renacimiento, abunda también en señoras, muchas de las cuales toman notas, á pesar de lo incómoda que resulta la gradería sin mesas. Lo mismo puede decirse de la de M. Bouché-Leclercq. La de Arqueología, de M. Collignon, es más tranquila. Se conoce que el asunto no está al nivel de un público extenso. No faltan, sin embargo, señoras; y la abundancia de fotogra-

fías, láminas y dibujos con que el profesor acompaña é ilustra su explicación, da gran interés y realismo á su clase.

No debo insistir más. La vieja Sorbona está caracterizada con lo dicho, en lo bueno y en lo malo que tiene. Otro día hablaré de la nueva, hija de otras necesidades y de otro sentido en la enseñanza y cuyos frutos, si menos brillantes y aparentes, son más seguros y firmes.

1891.

DOS AMORES

—

To Mrs. N. P.

Cuando llegamos á la mitad del contramuelle, el maestro se paró, extasiado ante la magnificencia del paisaje. Lentamente, anochecía, en un crepúsculo luminoso que pintaba de carmín el Occidente con los últimos rayos del sol, y comenzaba á dorar el mar de Levante con el reflejo dulce y pálido de la luna ¡Hora de inefable reposo! Á nuestra espalda, la ciudad parecía muerta, oscureciéndose de momento en momento la mancha blanca de sus casas, sobre las cuales sombrea el castillo su enorme mole. El mar burbujeaba silenciosamente, levantando apenas levisima espuma, que parecía escarcha sobre el fondo de un azul intenso, inundado de luz brillante que cegaba la pupila.

Del horizonte, vago é indeciso, subía una faja violácea, y luego, en suave matiz, otra rosada, copia lejana de la de Poniente. Más arriba, sobre nuestras cabezas, el cielo iba tomando la diafanidad azul, (más llena de luz que de color), con que Tiepolo ha rodeado alguna de sus vírgenes.

Ni un rumor en el puerto, ni un crugido en los barcos. Lijera nubecilla, semejante á un cisne, flotaba sobre el cabo de Santapola; y á su derecha parpadeaba ya, debilmente, el más hermoso de los planetas.

Sobrecogido yo por la hermosura de aquella marina, y aún más —debo confesarlo— por el sello de tristeza que había en la cara del maestro, no acertaba á decir palabra. Por fin, exclamó él:

—¿Has creído tú nunca que se puede ser feliz fuera del mundo de los hombres?

—Sin duda,—dije.—Basta la felicidad interior, la tranquilidad de alma....

—No es eso—interrumpió él.—Todos los que ahora dices, son motivos humanos. Puedes ser feliz porque goces salud, ó porque te halaguen, ó por ser rico, ó porque has hecho una obra buena. De tales felicidades, todos pueden participar. Todavía en la que procuran las bellezas que el hombre crea, hay secretos motivos y vanidades de raza ó de especie, que la hacen... demasiado humana. Pero esto..., sentirse feliz ante la Naturaleza misma, nada

más que por ella, en la más pura y desinteresada de las contemplaciones, dejándote invadir por el espíritu de las cosas y subyugar por la fuerza y esplendor de lo que tú no has creado, ni puedes reproducir; eso, hijo mío, es lo más grande á que puede llegar nuestro sentimiento. ¿Te explicarás ahora por qué el Arte es casi siempre *humano*, y el triunfo que significa el *paisaje* moderno, en el cual la Naturaleza empieza á tomar aires de protagonista?

—No puedo hablar de pintura, maestro. Soy en ella un simple aficionado; pero algo de eso he notado en los libros. ¿Acaso hay en nuestros poetas, en nuestros novelistas, el sentimiento del paisaje, el sabor y la esencia del campo, no de los campesinos? Solo lo humano les interesa: y un cantor de las *cosas*, ese es más raro que las rosas verdes. Para un párrafo de Maupassant, en que estalla el amor al Mediterráneo, ó un recuerdo asturiano de nuestras Alas, ¡cuántas páginas en que las cosas son adornos mudos, puestos sin intención, con la más absoluta indiferencia, ó con artificio falso, en medio de la actividad de los hombres!

—Todo eso es verdad—interrumpió de nuevo el maestro apoyándose cariñosamente en mi brazo; pero no sentirás toda la fuerza que tiene hasta que hayas luchado para expresarlo en una obra, hija de tu mano y de tu cerebro. Créeme; así como la indiferencia de la mujer á quien amas sirve para aumentar tu cariño y

acrecentar en cualidades su imagen, así la Naturaleza crece y se agiganta á medida que luchamos más por poseerla. Yo he aprendido á adorarla en mis combates solitarios con la luz y el color; mientras apuraba mis fuerzas para imitar una forma, para fijar un matiz; en medio de las desesperaciones ó de las arrogancias del artista; gastando en ellas toda la energía de mis nervios, todo el temple de mi voluntad y, también, todo el amor de mi alma. Sí, hijo mío: he llegado á adorar las cosas como se adora a una amante bastante esquiva para espolear nuestro ánimo, pero no tan desdeñosa que trueque la afición en odio.

Calló un momento, mientras el silbido agudo de un vapor llenaba los aires y se repetía largamente en el eco. La luz había decrecido mucho; ya no se veía más que una línea rojiza sobre las montañas, y tres pálidos rayos divergentes, que se perdían en el azul luminoso de lo alto. En el mar todo era oscuro, fuera de la dorada banda en que rielaba la luna, cada vez más brillante.

Olvidándome quizá, y como quien piensa en voz alta para sí solo, continuó el maestro:

—Toda la ilusión de mi vida la he puesto en vencer á la realidad. Con ella he batallado dándole la existencia entera, mi sangre y mi cerebro, soñando siempre con hacerla mía, en una de esas que la gente llama «obras maestras.» Toda mi juventud se ha consumido así;

pero la victoria no ha llegado. Ahora ya soy viejo: las fuerzas me abandonan de día en día, y en medio de los aplausos del público, con toda la gloria que han querido poner sobre mi nombre, llevo en el alma la tristeza inmensa, imposible de comprender para quien no es artista, de notar cómo se van acabando y perdiendo las condiciones personales, sin que la misión esté concluída ni el deseo se declare vencido. Mañana, cualquier día, muy pronto, hablarán de mí con fingida conmiseración, haciendo sonar la palabra «decadencia»: otro nombre subirá al cénit como rayo luminoso, y ocultará el mío .. Tal es la historia de siempre, y la de ahora será también. Quizá volverán más tarde á buscar mis obras, y no verán en ellas más que lo de fuera; pero la inmensa lucha que cada una ha costado, los cuidados y las zozobras que representa cada acierto, eso no lo verán: y sobre todo no verán que me muero sin haber hecho *mi cuadro*, el que he soñado toda la vida, y que no he podido hacer precisamente porque no lo he inventado yo, porque no es una imágen compuesta en el cerebro, sino eso de ahí enfrente: lo real, con todas sus formas y todo su espíritu!

No sabía yo qué decir, sobrecogido por aquella explosión de tristeza íntima. Calló de nuevo el maestro, y descubrió su cabeza blanqueada por los años.

—Esos han sido mis amores—dijo volviéndose hacia la ciudad, donde las luces palidecían bajo el manto de claridad blanca que la luna enviaba.

—¿Nada más que esos, maestro?—dije yo con la cándida imprudencia de la juventud, que no conoce aun más vida que la suya propia y todo lo refiere á ella.

Miróme el maestro, y exclamó entre risueño y enfadado:

—¿Cuáles más? No sabes tú que un amor de esos es más grande que el de todas las mujeres del mundo?

—¿Qué se yo?—interrumpí, dando rienda suelta á mis ideas.—Yo también amo el campo, el mar, los crepúsculos hermosos; pero de todos los que he visto, solo permanecen en mi memoria, indeleblemente, aquellos que he admirado junto con alguna persona querida; y de ellos, éste será uno, maestro. Pero hay otros también que no olvidaré nunca. Poder añadir á la belleza de los lugares—al azul de ese mar, á la luz de ese crepúsculo, á la mancha violácea de esas montañas, al centelleo de esos astros,—recuerdos de palabras, de miradas y de canciones; decir, invocando imágenes pasadas: «aquí nos paramos; allá se apoyó en mi brazo; en aquella roca puso el pié breve y ligero, saltando como una niña juguetona» ¿no es maestro, añadir á las cosas un alma nueva, uniéndolas para siempre á nuestra vi-

da, haciéndolas interiores á nosotros mismos?

—Es inútil que sigas—dijo él sonriendo con aire paternal.—No podemos entendernos tú y yo. En tí habla la juventud, que solo vive para un sentimiento, y en ese derrocha todas sus energías. A tu edad, no hay ciencia, ni arte, ni Naturaleza ni nada: todas las cosas son fantasmas de apariencia, que el soplo del amor desvanece. Vuestra vida se resume en un nombre de mujer y por ella lo abandonais todo. Pero cuando tu vida se nutra de experiencia y de sentido; cuando desdobles tus facultades y resuelvas la simplicidad lineal de tu horizonte de ahora en la complejidad riquísima de la realidad, entonces nacerán en ti otras ansias y otros amores, y tu camino se iluminará delante de tí, con un nombre de idea y no de persona. Quizá el supremo arte y esplendor de la vida está en unir uno y otro; pero si es así (que no lo sé, puesto que no lo he logrado), sabrás entonces el oculto sentido que lo personal tiene en el mundo, y lo bajarás del pedestal que ahora le pones, para fundirlo con las cosas en la serenidad de tu alma, para la cual todo tendrá un espíritu y hablará igualmente el mismo idioma.

Emocionado por estas palabras que, aun misteriosas para mí, removían hasta lo mas profundo de mi ser, miré al maestro, cuyos ojos vueltos al cielo brillaban como los de un místico. No se qué desconocida turbación

me invadió todo: y por primera vez, desgarró el velo de ilusiones de mi juventud la idea de que mi vida no tenía aún nombre y estaba llena de fantasmas.

1891.

SEÑAL DE LOS TIEMPOS

—

Al señor D. Leopoldo Alas.

Los periódicos de París rebosan de elogios dirigidos á una novela de Dubut de Laforest, publicada en estos últimos días. Algunos repiten acerca de ella la frase de Pailleron: "C'est un livre plein de puissance et de vie.» ¡De energía y de vida! ¿De vida? Tal vez. ¿Y por qué? ¿Por qué se dice eso de *Mademoisselle de Marbeouf*, como se ha dicho de *Mensonges*, de *La Première maitresse* de Catulo Mendes, y de tantas otras novelas análogas? ..

El aspecto general de la literatura contemporánea, el más visible y llamativo, produce una impresión de tristeza, tanto mayor cuanto más franca, más entusiasta es la comunión del crítico con el espíritu moderno; cuanto más se ha

penetrado del interno y oculto vigor de nuestra sociedad, de la savia de nuestros ideales, del poder de nuestros esfuerzos gigantescos, que corren, callada y oscuramente para los ojos de los fariseos de ahora, por bajo de éste bostezar furioso de nuestras generaciones que parecen afeminadas, que se orientalizan, que se dejan llevar suavemente por el cómodo sendero de un excepticismo que todavía no ha hecho propia reflexión de su alcance.

Como si en esto reflejara la literatura el desasosiego y la crisis porque atraviesa la sociedad europea—de fijo, reflejándola algo más que en los cantos de esos poetas de la *duda eterna*, que salen á diario de cada colegio de jesuitas;—como si expresara el dualismo más cierto y más voceado de todos tiempos, que nos lleva en perenne oscilación desde hace más de un siglo, todo lo que de vigor nuevo y de ideal sano, robusto, lleva en sí, lo tuerce, lo desvía, casi lo anula con esa fiebre insana, con ese sabor enfermizo, calenturiento, que parece el sueño de un seminarista cuya imaginación torturan lás imágenes más raras del más estrambótico placer que no puede disfrutar.

Más papistas que el Papa, nuestra novela, nuestra poesía, nuestro mismo teatro, vuelta la faz á la tradición del paganismo, poniendo el vino viejo en odres nuevas, se arrastran en una vulgaridad de vida, en una bajeza de ideales, en que la nota sensualista, brutal, cruda, resal-

ta con la fuerza de color extravagante que la locura de Claudio, el de *La obra*, puso en aquel último cuadro de su vida.

Arrastrado en el vertiginoso desbordamiento de los sentidos—que por extraño modo, desde lo inicial de la experiencia sensible, suben á lo más alto de las fantasías delirantes, cuando se ponen al servicio de la furia terrible de los deseos—nuestro tiempo resucita, desentierra, remeza todo lo sensual, todo lo enervante, todo lo grosero de todos los tiempos; y ya lo adorna con las suaves, serenas tintas de Longo, ya lo embadurna con el color agrio, fuerte, atrevido de Rétif de la Bretonne; y no contento con todo esto, rechazando la literatura secreta y empolvada del siglo XVIII, necesitando el manjar servido en mesa pública, al aire libre, con el excitante del atrevimiento, recarga los tonos, inventa formas, tortura la imaginación, combina al infinito las sensaciones, para caer en una tensión nerviosa indefinible: loco, desesperado, aturdido, rabioso de lo nuevo, en el desvarío de *Las caricias*, de Richepin, en las infamias de *La premiére maitresse*, de Mendes, en las bajezas de *La Terre*, de Zola.

¿Es que todo eso se vive? No á Dios gracias. Pero se piensa, se desea, se busca, sin fuerza bastante para llegar á ello. Débil aún, y contenida ante el último escalón de lo degradado (que no logra más culto que el que logró

siempre por desdicha), nuestra época lo acaricia en lo hondo de su pensamiento, lo imagina con amor, y plasma sus sueños en esa literatura que parece el último grito y la expresión exacta de una de esas furias sensuales que han azotado á la humanidad en Babilonia, en Alejandría, en Roma, en el Renacimiento...

Yo temo mucho que el día en que los críticos futuros (si por ventura alcanzan otros tiempos mejores), estudien la literatura moderna, crean que así como en ella figura, era, de hecho, nuestra sociedad. Induce á pensarlo el acuerdo, la repetición sostenida de la misma nota en la mayoría de las obras.

Les parecerá á ellos que no vivíamos nosotros más que para la unión sexual; que el comercio entre hombres y mujeres era nuestra única preocupación y nuestro refinamiento más acendrado; que no conocíamos apenas otro amor que ese; que todas nuestras instituciones estaban inficionadas de tal sentido, partiendo el campo entre él y la venalidad mercantilista. Confesemos que la sospecha sería fundada. El aplauso otorgado á *Mademoiselle de Marbeouf* —uno de esos relatos de que hablo—es buena prueba.

Y sin embargo, aún haciendo parte larga al fondo de verdad que en eso hay con relación al modo común de concebir la vida, el matrimonio, el placer, ¿en cuánta mayor parte no es esto sólo de nuestra vida ideal, de lo que pien-

san muchos, pero no todos hacen: de modo que la literatura vive, en este punto, en un mundo de quimeras, de sueños, en una sensualidad de imaginación, en una corrupción de idea, que es como la locura de lo imposible y el fruto del decaimiento, de la flojedad nerviosa que nos devora, de la energía que nos escapa y va al fondo, á tierra, á lo último?

Por caso raro, encuentro que una frase de Cánovas en uno de sus más recientes estudios, viene justa para la expresión de este fenómeno que acuso. Dice Cánovas, hablando del teatro español clásico, que era realista á su modo, porque si resultaba convencional por «pintar una vida menos positivamente *vivida* que pensada, venía en ser realista por representar lo que los españoles de entonces pensaban que debía ser (la sociedad) y quería ser, lo cual podía ser, después de todo indudablemente.» No digo yo lo mismo de nuestra sociedad; pero si creo que la novela moderna, sobre todo—hablo en términos generales—y poco menos la poesía, pintan una vida *más pensada que vivida* en esta manifestación de que me ocupo, no obstante los méritos realistas que, por otra parte, tiene sólidamente ganados la primera.

Y es, que en todo género de cosas, y especialmente en las pasiones, hay dos vidas: la efectiva y la imaginada; y en esta última, precisamente, está más el extravío de ahora, que en la otra.

La razón es clara. De una parte, existe todavía bastante desnivel entre el círculo de gentes que se preocupan de las cuestiones fundamentales de la vida y de la ciencia, y la masa enorme, cuya mayor ociosidad—no obstante cierto movimiento aparente, pero muy exterior—es la ociosidad del pensamiento. Esta masa, se encuentra muy dispuesta á divagar en aquello que más de cerca le impresiona ó á plegarse á lás divagaciones de otros. Por otra parte, en estos mismos cuyos nombres brillan en la literatura, en las artes, en la ciencia (ó en lo que llaman ciencia, tal vez), la cultura intelectual es la única señalada; y por bajo de ella—que declara supremo jefe al *talento*—el buen gusto, la corrección de vida, la ley de la conducta, el concepto de las relaciones sociales y de la dignidad personal, yacen en un estado rudimentario. Resultado de esto es que si, en su respectivo campo especial, señalan una nota superior al común sentir, en todo lo demás, por flojedad de carácter, siguen la corriente. También éstos son masa abonada á los extravíos de la imaginación; y unos y otros, faltos de regla, atormentados con el exceso de una actividad que no saben cómo emplear, la abandonan á esas creaciones febriles que siguen la dirección de la masa común.

Esta es una de las explicaciones del fenómeno literario que señalo? Empeñados en los problemas de técnica y de procedimiento—no

son otros los que ahora se discuten—nos hemos quedado sin ideal literario. Estudiando el *cómo* debe escribirse, no nos apercibimos que vamos desorientados en lo que debemos escribir, y que falta savia y sentido propio á nuestra literatura, que rechazó la idea tradicional y aún no ha encontrado la idea nueva.

Por eso se pierde en esas pequeñeces, en esas vulgaridades, en esas groserías extremas de la vida; y por eso, pese al elemento de observación cuyo lugar reivindica y que ha de ser la conquista duradera del realismo, se anega en la realidad subjetiva—que los autores sobreponen á la intención objetiva de sus teorías, á la apreciación franca, amplia y levantada de lo real—con las últimas convulsiones de un romanticismo de cabeza que, si no tiene el *clair de lune*, tiene la coloración roja de las bengalas que sirven para los infiernos en comedia de magia.

Me parece, amigo Alas, que se me ha corrido el peso. Mi afán por dar claridad á la idea, tal vez me ha llevado á consignar *ilustraciones* que requieren desenvolvimiento especial. Pero yo creo que todo eso, y algo más, es preciso para decir lo que hay que decir en este punto. Y tanto me parece que se me escapa del contenido de la idea que he querido expresar, que no me despido de volver á la carga cualquier día.

Otro temor me sobrecoge ahora. Temo que, cogiendo el rábano por las hojas, vayan á creer muchos que soy enemigo furioso de la literatura moderna y que comulgo en la simpleza de aquel autor que dijo que tanto valía cualquier novela naturalista como *L'Histoire de la Prostitution*, de Pedro Dufour. Usted mejor que nadie sabe cuán lejos estoy de eso, y cómo, por el contrario, he roto lanzas en defensa de las nuevas doctrinas, con sobrada prodigalidad. Sino que en estos buenos tiempos de política que alcanzamos, para que no excomulguen á las gentes, es preciso que tengan todo lo de casa como lo mejor, limpio y puro de defecto. Yo, que soy tan hijo de mi siglo—si me permite Vd. la frase—como Pompeyo Gener, verbi-gracia, no por eso estoy conforme con todo lo de mi padre. Pero deplorando errores y señalando defectos hasta donde se me alcanza, guardo la fe más grande en la oculta fuerza y energía de nuestro tiempo, cuya desorganización desesperante no es la que precede á la muerte, sino la que dispone á nueva vida.

En literatura, inclusive.

1888.

MUJERES DE LA NOVELA CONTEMPORANEA

MUJERES DE DAUDET

A Nenita.

Ruego á mis lectoras que no se asusten. Ya sé yo que Daudet es *realista* ó *naturalista*, que en eso de motes hay varias opiniones; y que de un modo ú otro, suena mal á los oídos femeninos, desde que un académico dijo de la escuela, que era "la mano sucia de la literatura", Pero los académicos también yerran á lo mejor, y por todo lo alto. Con lo que, habida consideración á la respetabilidad artística del que dijo aquello del realismo, digo yo que se equivoca de todo en todo. Por lo cual, no ya de Daudet, que del mismo Zola me atrevería á escribir, contándoles á mis lectoras todo lo bueno y agradable que hay por aquellas páginas de *Les Rougon-Macquart*, y especialmente lo mu

cho útil que allí se encuentra, en punto á caracteres femeninos. A bien que ahí está doña Emilia Pardo Bazán, que ha escrito de Zola y de Flaubert, y no sé yo que se haya escandalizado.

En Daudet concurre una circunstancia atenuante. De puro sobado, da grima copiar una vez más el juicio del autor de *Una página de amor* acerca del autor de *Sapho.* Dice Zola que Daudet está colocado en "el punto exquisito en que acaba la poesía y empieza la realidad.„ Así, de primera intención, pase la frase, á reserva de analizar más despacio, y en ocasión más oportuna, su alcance y su exactitud. Pero lo que sí es ciertísimo es que Daudet posee cualidades que le abrirán «las puertas del hogar doméstico, las de la elegante biblioteca de palo de rosa, adorno del gabinete de las damas», y que están cerradas en mucho para Zola. Si esto es completamente justo, yo no lo diré; pero de que es perfectamente exacto, no cabe duda.

Pues bien; ya tenemos á Daudet en casa, y vamos á charlar un rato de él

Es buen colorista, deslumbrador con frecuencia, pero, á la vez, un magnífico psicólogo. ¡Qué caracteres tan bien definidos, tan penetrados de verdad, é imponentes de vida! En punto á hombres, tiene Daudet ejemplares preciosísimos. Pero además, por encima de la dificultad subjetiva de comprender el elemento

femenino, de apreciarlo en la realidad sin engaño ni embustes, ¡qué mujeres las de Daudet! No crean ustedes que es cualquier cosa eso de andarse con señoras; son ustedes, mis excelentes amigas. muy duritas de entender, á menudo. Pero Daudet, créanme, sabe estudiar los caracteres, descubrir la nota dominante, y fijarla á perfección. Algunos han encontrado en Zola algo de monotonía: parece que todas sus obras tienen cierta nota igual, que las da un parecido fatigoso. Allá se queden con su opinión los que tal dicen; pero de fijo que á Daudet no se le puede aplicar.

De *Petit Chose* á *Jack*, de *Jack* á *El Nabab*, del *Nabab* á *Nouma*, de *Nouma* á *La Evangelista* á *Sapho*, á *Tartarin*, á *Fromont y Risler*, hay una distancia que las diferencia notablemente. Son trozos sueltos de la realidad, de los que cada uno tiene su individualidad propia.

Y allí, en aquellos cuadros de la vida, rebosando color, animación, movimiento, se dibujan, enérgicos y graciosos, los contornos adorables de las mujeres de Daudet. Tienen todas un encanto que hace aferrar la memoria á sus siluetas, y que no permite el olvido, una vez trabado el conocimiento. Bien que no todas son simpáticas, ni es posible que lo fuesen; pero todas interesan y admiran.

Ya es la figura de fondo de *Camila Pierrotte*, cuya vaguedad seduce á los adolescentes; ya la madre de *Jansoulet*, hermoso carácter lle-

no de nobleza, que aparece como un rayo de luz, en medio de la desgracia de su hijo; ya la cuñadita de *Nouma,* cabeza puramente meridional, impresionable, dulce, tierna é inexperta. Y también el busto severo de *Lina Ebsen,* la evangelista; la imagen dolorida de su madre; la cabeza melancólica de *Felicia Ruys;* la figurilla ligera, bamboleante, de *Ida;* la sombra negra, temible, de *Sidonia* ó de *Sapho.*

Pero en lo que luce la especialidad de Daudet, es en los caracteres simpáticos, los cuadros rientes, la nota alegre de la vida. En las páginas del *Nabab, Mamita* cruza activa, satisfecha, gozosa de su papel de ama de casa, dejando tras sí un perfume embriagador de poesía. Ella es la Providencia de la familia, la madre de sus hermanas, la confidente de *Gery,* la animación de aquel hogar pobre, pero satisfecho de su suerte, lleno de paz, de quietud, de alegría sana, la alegría que dan el trabajo y la conciencia tranquila. Educada en el heroismo diario, en la abnegación callada, pero noble y positiva que impone la dirección del hogar; siendo la maestra de todos y la ordenadora de todas las cosas, Alicia se muestra como la mujer sencilla, natural, sin afeites de idealismos ni dengosidades, sabiendo de la vida práctica por propia experiencia, y educiendo de ella poesía, risas, luz, franqueza, con la serena satisfacción de la hija de familia, de la burguesa que ve el mundo de cerca y se forma al

choque saludable de la realidad. No hay nada que produzca mejores caracteres, educaciones más finas, dulzuras más francas y al mismo tiempo más mimosas—hijas de la ciencia de las pequeñas satisfacciones, de los deseos insignificantes, las necesidades nimias, que llevan el contento al alma que se satisface con la felicidad oculta *del interior de casa,*—como esos hogares tranquilos de la clase media trabajadora, en que no han entrado aún el afán plutocrático ni los pujos aristócratas de lujo; y en que nadie permanece ocioso, repartiéndose entre todos el trabajo doméstico, preparándose para la lucha en el exterior, con aquella gimnasia sana que bautiza la paciencia de la buena conformidad, y que se manifiesta en el cesto de ropa para coser, el puchero que se espuma, la sala que se barre, los muebles limpios, arreglados, cuidados como reliquias, que os hablan de mil pequeñas alegrías interiores, de mil escenas de que fueron testigos; y á veces ¡ay! de algunos seres amados, que se fueron dejándo en el corazón una herida que brotará muchas veces lágrimas sinceras, de las que se derraman en silencio y á solas y son rocío que consuela y vivifica.

. . . .

Alicia ha tenido todo esto. Por eso sabe vivir como amiga con *De Gery;* otorgarle aquella franqueza que tanto gusta á los hombres

honrados; ser su confidenta en los sueños aquellos de que es objeto *Felicia*. y por último, amarle, aceptar su amor que vivió siempre latente y escondido, que se les impuso, y que ella confiesa sin remilgos, como deben decirse esas cosas cuando se sienten con verdad: perfectamente serena, y con aquel mismo rubor hermoso con que Agata contesta á Daniel en *El beso de la condesa Sabina*.

La cojita de *Fromont jeune et Risler ainé*, es digna pareja de *Alicia*. ¡Qué suavidad de contornos en esa figura! ¡Qué luz simpática pero triste (con la tristeza de la fatalidad física que allí se impone, y de la desgracia social que allí pesa) irradia de aquel cuerpecito que encierra un algo hermoso, dulce, enamorado; que es, en la novela de *Sidonia*, como el reflejo de la aurora en un horizonte manchado de nubes, y sobre el que luce aún otro resplandor simpático, la mirada sencilla, ingénua de *Franz*, el hermano de Risler, que, enérgico en todo, no tuvo ¡ah! la energía de terminar dignamente la conversación con su cuñada: *no la mató!* La muerte de aquella pobre cojita—modelo precioso de esta otra niña desgraciada que Zahonero ha dibujado con tanto *amore* en su última novela (1)—os apena terriblemente; parece que muere el único rayo de luz que atraviesa aquellas páginas dolorosas. Quedará tan sólo el do-

1) *La Carne*.

lor trágico de *Risler* y el cinismo de *Sidonia*, sobre el que pesa, como un grito bíblico, la maldición profética, desesperada, de *Planus!*

Hay otro libro de Daudet, *Jack*, que tiene mucho de epopeya. Es grande, inmenso, complicado como la existencia social; tiene cantos episódicos que palpitan de vida, derroches de color, de estudio, de nota local, de realidad, en fin. Es la novela de Daudet que más se asemeja á las de Zola. Como las del autor de *Nana*, es aquella un libro de ironía, de quejidos, de desgracia, de penas; y el escenario se ofrece grande, magnífico, comprendiendo en sí el modo de vivir de miles de individuos, de varios grupos sociales, de infinitas direcciones de la actividad humana. En medio de aquel pasar contínuo de gentes—cada cual en su faena, siguiendo su camino, moviéndose en su esfera, sujeto al medio social en que nació—avanza la existencia dolorosa, triste, de aquel niño cuya mayor desgracia fué tener por madre á una mujer de loca imaginación, sin voluntad propia, á merced de un egoista: *D'Argenton*, que, no sé por qué, me parece hijo, pero muy aprovechado, de *Delobelle*, el cómico. Hay un momento en que *Jack* cree haber encontrado algo de felicidad, que se le ofrece en la figura preciosa, simpática, de aquella niña—tan desdichada como él—en la que deposita todo su amor: otra que puede formar al lado de la cojita de *Fromont y Risler*. ¡Tú, honradí-

simo doctor de *Jack*, que no sabías reñir sino con tu caballo, á cuenta de ceder siempre á los caprichos del irracional compañero; tú también viste como la pobre niña, como el infeliz *Jack*, como todos los que leemos la novela del hijo de *Ida*, que se abría un horizonte de color de rosa para aquellos dos seres, desheredados de la felicidad, que nacieron sin duda el uno para el otro, para servirse de apoyo mútuo. Sobre la tumba de *Jack*, que es la tumba de una víctima del egoismo y de la debilidad de los otros, flota, pálida y amorosa, la figura blanca, etérea de *Cecilia*, triste y serena, con la sonrisa del dolor que se padece con resignación.

¡Cuán distinta aquella *Ida de Barancy*, criatura desdichadísima, huérfana y sin bienes de educación ni de voluntad, ligera, impresionable, buenaza, sin energía para decidirse; y á virtud de esto mismo, llevando el mal allá donde quisiera llevar el bien, por pura debilidad, pereza del espíritu que no sabe ni se determina á romper los hierros que le sujetan, y que se contenta de buenos propósitos, prohijados y no puestos en obra, con aquella ligereza que es la nota más parisién de *Ida!*

Por las páginas, frescas, jóvenes, de *Le Petit Chose*, vaga también un algo que no tiene cuerpo, que es como la niebla ideal de los ensueños, como las imágenes que forman y amasan en la región del aire las imaginaciones plásticas, soñadoras, del Mediodía. Son *los ojos ne-*

gros, esa primera ilusión de todo hombre que tiende, por inclinación sentimental, á lo pobre, lo desgraciado, lo que padece; y más aún, si él también está solo, débil,. falto de una mano amiga, como lo estaba *Daniel* en el colegio tétrico, severo, que cerraban las llaves burlonas del señor *Viot*. Si *Daniel Eyssette* se enamora luego de la hija de *Pierrotte*, es porque, cubriendo todas las imperfecciones, todas las vulgaridades de Camila, brilla en ella esa luz que parece venir de lo hondo del alma, de lo más íntimo del abismo de ternura de *los ojos negros*.

Felicia Ruys, la artista del *Nabab*, es otra de las mujeres de Daudet que más atención merece, y sin duda uno de los tipos mejor trazados. No se la comprende así, de buenas á primera; hay que ahondar algo, que leer entre líneas para sentir conmiseración por aquella mujer, víctima del desengaño, herida del escepticismo, rotas sus alas al golpe rudo, brutal, recibido apenas hizo su entrada en la vida. *Felicia* no es delincuente; tiene á su favor mil circunstancias atenuantes; y si hubiera muerto á *Jenkins*, de juro que ninguno de nuestros modernos jueces—que ya van entendiendo algo de psicologías,—echaría sobre su conciencia jurídica el castigo de la artista. ¡Oh, de ningún modo! El fondo perenne de asco y tristeza, de *spleen* y desengaño—exagerado, sin duda, por una imaginación no muy saneada en el cono-

cimiento de la vida real, que para *Felicia* es, casi sin excepción, la vida de *cochon et compagnie,* que dice la criada de *Pot Bouille,*—resulta para la amiga de *Alicia* el infierno más atroz, la herida más dolorosa, que basta para marchitar todo lo bello, lo bueno, lo salvador que pueda atravesarse en su existencia. *Felicia* no cree apenas en lo bueno, porque apenas también si lo ha visto; toda su educación de niña le lleva á este prejuicio, muy subjetivo. Por un instante, unida al carácter franco, honrado de *De Gery,* cree que ha de salvarse de su esclavitud de aburrimiento y de su obsesión del mal; pero aquella ilusión se desvanece, se le va de entre las manos, ahuyentada por la existencia despreocupada que ella misma se crea, por aquel carácter raro, obscuro, que da miedo á *Minerva,* mote de taller, de artista, que *Felicia* puso á *De Gery.* Y sin duda alguna, la ilusión halagüeña de aquel amor perdido, que la echa una vez más en el fango, había de ser, en la vida de *Felicia,* acicate del dolor, pena honda y profunda, que solo supo acallar ahogándola en cieno.

A pesar de *Mamita, Felicia* resplandece simpática, con la simpatía que infunde la desdicha, en el gran cuadro humanitario y social que retrata la injusticia, *la mayor injusticia que París ha cometido desde que es París.*

También entiende Daudet cómo son las madres. Ahí está la reina de Iliria de *Los Reyes en el destierro*, que levanta su talla de heroina

sobre la ruindad miserable del rey *Cristian*; siendo lo más noble, lo más sobresaliente de aquella sátira hermosa, discreta, rica en alusiones y en verdad...

Madre es también aquella otra de *Jansoulet*, que aparee en dos momentos solemnes de la novela. En las fiestas del Bey, como la «mujer de su casa», ordenadora, arreglada, positiya; y en la situación apuradísima del Nabab, que ve hundirse su diputación y con ella toda su vida, como la madre cariñosa, que acude á salvar á su hijo, á prestarle apoyo, á ser su ayuda, y que por una coincidencia de alto efecto dramático, precipita la caída del Nabab, en cuyo sano corazón habla en aquel momento y se impone la honradez, la abnegación por la familia, el respeto al hermano que allá, en provincias, duerme su estupidez del vicio, y á la madre que los crió á los dos y que los ama por igual. A la salida de la Cámara de diputados la figura burguesa, pesada del Nabab, y la figurilla arrugada, sin pretensiones, de su madre, suben cien codos sobre aquella multitud infame, hambrienta del escándalo y cortesana de la envidia.

Por ahí aparece igualmente—víctima de otra infamia social que no por ser error deja de ser infamia,—la mujer del Norte, la madre de *Lina Ebsen*, la Evangelista. La novela empieza con lágrimas y acaba en desesperación; es toda ella un calvario para la pobre madre,

que, sin embargo, resulta oscurecida por la figura verdaderamente heteróclita, en que van mezcladas la grandeza de la fe y el error (el desdichadísimo error que casi es crimen) del fanatismo, manifiesto en aquella obsesión mística que tiene algo de fortaleza mormónica, pero que mata todo cariño, toda afección, con el frío aterrador é indiferente de la conducta que es tenida por buena, por santa. ¡Qué recuerdos de pura raza española, nacidos de nuestros mejores novelistas, nos traen á la memoria *Lina Ebsen* y su aristocrática protectora! ¡Ah, *D.ª Perfecta*! ¡ah *María Elorza*, y *la señorita de Lantigua* y *María Egipciaca!*... ¡Qué sueños de amor; qué felicidades rotas y destrozadas por la misma desoladora, implacable preocupación social! El hombre menos reflexivo, se ve forzado á meditar ante esos cuadros reales, vivientes, que chorrean sangre y lágrimas...

También traen lágrimas y sangre esas dos mujeres, tan distintas de *Lina*, que se llaman *Sidonia* y *Sapho*. *Sidonia* es uno de los caracteres más perfectamente expresados por Daudet; están sorprendidos en él los toques decisivos, reveladores de aquella educación infeliz que produce la inmoralidad más egoista, más infame que puede caber. Allí está la honradez de *Risler*, la severidad de *Planus*, la inexperiencia de *Franz*, para hacer resaltar la ingratitud, la falta aborrecible, maldita, de aquella mujer ambiciosa, concuspicente y al fin desvergonza-

da. ¡Ay, niña *Sidonia*, encumbrada de ayer, cómo das el fruto miserable de tu savia envenenada por la atmósfera de fingimiento, de vanidad, en que te criaste!

Sapho trae la desgracia por otro lado. Claretie dice que S*apho* es «una obra maestra y la obra maestra de Daudet», lo cual, salvo el respeto al ilustre crítico, es discutible. Quizás sea la obra más concreta de horizontes y de acción y en que, por lo mismo, pueden ser atendidas con mayor especialidad todas las partes; hay esmero, hay en esa corrección que se admira, v. gr., en *El idilio de un enfermo*, de Palacio Valdés. Pero que sea lo mejor de Daudet, no puede decirse. Es algo muy bueno, pero no es lo superior. Es lo *perfecto* de Longino, pero no lo más grande.

Aquella adorable S*apho* que tiene toda la gracia, toda flexibilidad, toda la frescura que falta á *Nana* (con algo de la *gaieté* dulzona, juvenil de *Mimí*) lleva en sus abrazos la serie larga, dolorosa, de consecuencias que produce la obsesión del placer, asesino de toda actividad.

Besos deseables los suyos, pero que intoxican lentamente el ánimo, encadenan la voluntad, emborrachan y conducen poco á poco á la regularidad mecánica, brutal, de un mismo estado degradante, monótono, seguido, como el hocicar diario de los cerdos en el estercolero. Desgraciado del que toma en serio los capri-

chos de *Sapho*! A veces, ella se agarra con todas sus fuerzas á uno de esos amores de momento; parece que en él se detiene, que cambia su ligereza por la emoción amorosa de *Margarita Gauthier;* pero de repente, vuelve aquella volubilidad de su carácter, aquel revolotear de mariposa, de *fillette*; y se va, se va con la risa en los labios, dejando una víctima más, cuya imputabilidad no puede razonablemente referirse más que al impresionalismo de la juventud. Porque *Sapho* no es una *seductora* vulgar, un «ángel malo», de esos que lucían las novelas románticas. Si lleva el mal tras de sí, lo lleva como la generalidad de los humanos: sin saberlo, ni creer que lo produce. Su conducta, que se ha detenido en una de sus primitivas fases—el egoismo, el placer propio, indeliberado y contraproducente—se desenvuelve de un modo irreflexivo, sin tener en cuenta los disturbios que trae á la conducta de los otros. Hay aquí algo de filosofías muy sutiles, en que yo me detendría de buen grado, si esto, más que una introducción á las *Mujeres de Daudet,* fuera un estudio propio de *Sapho.* Y es que en *Sapho* hay algo más que todo esto. Carga dulce y ligera, en un principio, para el estudiante arlesiano que la conduce á su casa después del baile, á medida que él va adquiriendo el hábito de vivir con ella y verla á diario, va también siendo una carga dura, formidable, que ahoga bajo su pesadumbre; pero de

la cual no se puede prescindir, aunque lentamente va hundiendo, hundiendo las fuerzas cansadas, pero tercas (por una inercia de estados idénticos) en sostener lo que es su muerte.

Cuando llega la pasión de *Gaussin* á su más alto grado y sacrifica á ella el porvenir, la felicidad, el cariño de familia, S*apho*—por una inconsecuencia que tiene en el fondo (y este es un detalle de preciosa delicadeza) algo del sacrificio de una *Miggless,* y algo de la abnegación ó del consejo de la mujer que ve una buena acción en el hecho de libertar á uno de sus esclavos de la voluntad,—abandona al pobre muchacho que se entregaba á ella para siempre. Es doloroso, inmensamente doloroso, aquel momento en que *Gaussin* lee la carta de S*apho* á la luz del sol, que filtra por las persianas é ilumina, fuerte y vigoroso, el muelle donde flota el vapor que había de llevarles lejos. Allí se rompe de pronto toda la ilusión amorosa del estudiante arlesiano; llega el castigo mayor y más tremendo de su inexperiencia y de su pasión; y esto, cuando ya no es tiempo, cuando él lo ha sacrificado todo, ha roto con todo, y se ha hecho inútil para la felicidad honrada que le preparaban allá arriba. Entonces siente el peso enorme, abrumador, de aquel cuerpo que él acarició cuando era joven; y que ahora, con la severidad moralista de una institutriz mayor de edad, le destroza el idilio,

le habla de deberes... ¡De deberes *Sapho!* Y sin embargo, *Sapho* sabía de deberes...

La novela de *Juan Gaussin* es una lección preciosa, que hace meditar y que puede ser de provecho en la vida. Tiene algo de la lección amorosa de *Petit Chose;* con la enorme diferencia que la *señora del principal* apenas está dibujada y *Sapho* es todo un carácter. En esto reside su mérito mayor; no es una mujer *de una pieza*, como se las forjan los idealistas: si malas, eterna y constantemente malas en todos los instantes y acciones de su vida; si buenas, rigidas, secas, como un precepto de Pascal que se personaliza y que vive muy lejos de este mundo, sin saber nada de influencias externas, de movimientos psicológicos, de dualismos, de educaciones contradictorias, de aspectos diversos de la conducta.. *Sapho* es una mujer prototipo de las de su clase, que responde a una realidad y encanta con sus reflejos de vida. Por eso es rara, voluble, bestial á veces, tierna otras, razonable en ocasiones: todo mezclado con aquella superficialidad de su educación desdichadísima.

Igual realidad que resplandece en *Sapho,* hay en esas otras figuras delicadas, dulcísimas como el recuerdo de la felicidad perdida—de la mujer de *Nouma*, la madre de *Daniel Eyssette*, la viejecita de *Fromont* y *Risler;* y en las terriblemente verdaderas, miserables de la baronesa *Marta,* la señora *Afchin*, la hermana del

tamborilero, la chiquilla querida de *Nouma*, y otras y otras que chorrean la podredumbre ó la acidez de sus pasiones, de sus temperamentos viciados, de sus manías, de su egoismo... Aquí también corre vigoroso, fuerte, trazando líneas gruesas que ponen como de bulto las figuras, el lápiz fidelísimo á la realidad (la realidad plena de la vida que ríe á veces y en mucho llora ó se espuma de rabia) del privilegiado novelista de *Jack*.

Zola, en cuyas obras maravilla ese tono enérgico del color, esa valentía en las notas oscuras, en las sombras, y en las manchas grandes, brillantes,—tanto que á veces da en lo alegórico, ó á lo menos en algo de la epopeya, ó en los cuadros prototípicos, escapándose un tanto de las figuras *documentales*—tiene también, y muy á menudo, matices delicados, sones tiernos, casi idilios, y hasta carcajadas francas, alegres; pero con más frecuencia, alegrías melancólicas, bien lejanas de ese pesimismo que le han echado encima como característica de sus libros y que, si es algo, es el pesimismo del predicador, que pinta la corrupción no ya del vicio, sino de la acción directa é indirecta de mil causas sociales, que tienen en mucho la culpa (inconsciente ó no prevenida, á lo mejor) de infinitas lacerías humanas. En *Pot-Bouille*, una de las pinturas más descarnadas de Zola, tanto que hiela con su frío del mal, hay aquella *María*, víctima (que no criminal) del género de

vida á que la han sujetado las ridiculeces de sus padres y la pobreza de carácter de su marido, junto á la educación torcida, pésima, en cuya atmósfera ahogadora fué criada. Solo por un instante levanta el novelista el velo que cubre la desgracia moral de aquella mujer, sujeta por preocupaciones de los otros; pero es lo bastante para ver en los ojos de ella la tristeza de la pena oculta, de los recuerdos dolorosos, y para hacerla simpática á los nuestros. Por allí se descubre también (y mejor se adivina) un hogar que vive en el aislamiento de toda aquella miseria *bourgeoise* con la felicidad de la vida honrada. Madame *Campardon* es buena á su modo, y su pobreza de espíritu da lástima; no sé por qué me recuerda el chiquillo de una novela de Dickens, sofocado de buena voluntad bajo el peso contínuo, abrumador, del muñeco de su hermano, autócrata en pañales de aquella existencia esclava, pero que sonríe á su esclavitud. ¿Y *Gervasia*, en la primera época de su casamiento con *Coupeau*; y la pobre niña martirizada por el abuelo *Bijard*; y la madre de *Camilo*, el de *Teresa Raquín*, y otras más, existencias doloridas que gimen bajo el látigo de la fuerza, ó francamente alegres, trabajadoras, bordeando las dificultades de la lucha social con buen ánimo y firmeza de alma?

Ya vendrá la historia de todas ellas, que es la mejor defensa de Zola y la mejor censura para los que hacen del ilustre novelista un ana-

tómico rígido, clínico, afanoso, enamorado de lo malo sólo porque es malo, y amigo antes del criminal que de la víctima. No son fríos, fatales delincuentes, todos los personajes de Zola; antes son desgraciados, víctima de la herencia física y del medio social.

Ahora leed á Daudet Zola es hermoso, cautiva al artista, al verdadero artista robusto de alma, que bebe la belleza á grandes tragos; pero deja una impresión dolorosa, algo de amargor en los labios y de lágrimas en los ojos, á la vista de tantas miserias como hay en los hombres; bien así como resulta de un artículo estadístico sobre el pauperismo, ó también algo parecido á la dejadez, á la especie de desilusión (y cuando menos de temor discreto) que queda en el ánimo amigo de la verdad, luego que la lectura de la *Introducción á la Sociología* de Spencer, pongo por caso, le ha mostrado los mil inconvenientes son que tropezará en sus especulaciones. Se llega á dudar del remedio; lo cual no es malo, porque lleva, al fin á duplicar las energías y los esfuerzos.

Daudet también, sin destrozar la realidad, nos habla de lo malo; pero menos severo, algo más indulgente con la sociedad que Zola, y en todo caso falto de la idea sistemática que guia al autor de *Nana* en sus novelas, prodiga más los cuadros de luz, las notas alegres, sanamente optimistas, que nos reconcilian con la vida. «Daudet—dice Emilia Pardo Bazán—consue-

la, refresca y divierte el espíritu, sin echar mano de embustes y patrañas, como los idealistas, con solo la magia de su amorosa condición y simpático carácter. . Es su talento de índole femenina, no por lo endeble, sino por lo gracioso y atractivo.»

Y por eso, sin duda, pinta esas figuras de mujer, tan adorables, cuyo recuerdo vivo no os abandona nunca, desde el momento en que tuvisteis la feliz idea de trabar con ellas conocimiento y amistad firme y duradera. ó enemiga franca, viviente, como si hubieseis de acusarlas mañana mismo ante el tribunal de las justicias sociales.

1887.

SOBRE LA CRÍTICA

—

Á PROPÓSITO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN FRANCIA

Hace tiempo que M. Leo Quesnel dedica especial atención á nuestra literatura contemporánea, de la cual ha tratado diferentes veces en la *Revue Bleue*, en la *Nouvelle Revue* y otras publicaciones análogas. Siempre es una satisfacción ver cómo los hombres de otros países se ocupan de las cosas nuestras; y no por la vanidad de que se codeen los nombres de nuestros escritores con los de quienes gozan fama más europea, aunque no sé si legítima siempre, y por el orgullo infantil de exclamar: «¡Vean ustedes si aquí valemos también y sabemos hacer las cosas!»; mas porque el hecho de que se fijen en ellos indica que el movimiento

literario español no se reduce á la manifestación, más ó menos brillante, de dos ó tres individualidades de talento, sino que toma ya los caractéres de una corriente colectiva bastante señalada para que llame la atención y adquiera propio y determinado lugar en la esfera del arte.

Ha pasado ya al estado de axioma que los nombres de unos cuantos trabajadores incansables, serios y reflexivos en cosas de sustancial importancia científica y artística—de los cuales podemos reclamar la nacionalidad y deberíamos reclamar con un mayor interés y respeto la gloria,—son más conocidos en tierras de Alemania y de Inglaterra que en estas, castellanas ó no, que forman el Estado español. De esos ya no hay que hablar, puesto que lo maravilloso no es que por fuera les hagan justicia, sino que en casa se les niegue, solo porque no han comparecido en los estrados del tribunal popular. Así queda probado que los tales, quizá representen un movimiento novísimo intelectual en sus respectivas esferas, y tal vez influyan por si mismos en tierras de moros y herejes; pero que de ambas cosas se encuentra, hoy por hoy, perfectamente ignorante nuestro público, y salvo de todo llamamiento testifical. De los literatos, ya es cosa distinta: de los literatos se preocupa todo el mundo, aunque cada cual lo haga por motivos diferentes; y nos interesa mucho, pero mucho, con interés real y con cu-

riosidad, saber qué cosas dicen de ellos los pontífices de la crítica extranjera.

Quesnel ha publicado en la *Nouvelle Revue*, con fecha de 15 de Septiembre, un artículo titulado *La literatura española*, en el cual pasa revista' sumariamente, á las más importantes de las obras literarias publicadas en 1887. Los autores escogidos son Campoamor, Echegaray, Clarín, Castelar, Valera, Galdós, Palacio Valdés, Zorrilla y algún otro. Lo que de cada uno de ellos en particular dice, no es mucho, ni importa acotarlo por lo general.

Ya en el párrafo inicial advierte que «dejará á un lado las obras secundarias, aun cuando están llenas de promesas, para quedar solo con los maestros de la poesía, del teatro, de la novela y de las diversas ramas de la crítica histórica y literaria.»

Lo primero que se nota en los juicios de Quesnel—no obstante tener razón al elogiar las obras citadas—es el abuso de la alabanza, tan deplorable en los críticos como el abuso opuesto de la censura, pero de peores efectos que este último. Creo yo que este vicio, en el cual solemos caer todos á poco que nos descuidemos, y que lealmente pensando no puede siempre atribuirse á la *camaraderie* literaria, procede de que, en la generalidad, la crítica no ha salido de este rudimentario primitivo estado: ser el reflejo de la impresión personal causada por la obra, el cual se formula del siguiente modo:

«me parece buena ó me parece mala»; y más modestamente, «me gusta ó no me gusta.» Con esto, y con poner de relieve, en un caso, las bellezas encontradas. y en otro los que nos parecen defectos, se acabó la crítica; que así, ó se resiente de un tono duro, despreciativo y *ferulesco* (si vale el adjetivo), ó se deshace en elogios, admiraciones y espasmos de satisfacción literaria. Cuando el crítico es poco vehemente, estas manifestaciones salen con las tintas rebajadas, con cierta discreción y mesura, templada al mayor ó menor gusto del juzgador. No busquemos nada más; pero compréndase que nada más puede exigirse á quien no ve la crítica sino en el concepto indicado. Al hacer esto suponen sinceramente que han cumplido con su misión y se admiran de que les pida otra cosa.

Naturalmente, la situación en que tal idea de su arte pone al crítico, es la más apta para dar entrada al *personalismo*, por mucha prevención que tuviese. Y en efecto el personalismo, en figura de simpatías ó antipatías, afinidades ó diferencias de ideas, afición mayor ó menor al asunto, se entra calladamente por aquellas páginas y les da ese tono, tan generalmente advertido.

Otra cosa es la crítica y otra debe ser la posición del que juzga, para formar juicio *objetivo* de las cosas y huir de los escollos mencionados.

Cuando se juzguen las obras literarias como

ya se hace con algunas obras científicas, ó como pretenden hacer para todas los hombres que aquí llevan la dirección y representación del sentido moderno en cosas de estudio; cuando la crítica nos diga, no solamente lo que le parece la obra en su cualidad de buena ó mala, sino el valor y significación de ella: el sentido y dirección que acusa: el concepto del arte y de su arte especial á que responda: las influencias que deja entrever y las afinidades: su colocación y sitio en medio de las contemporáneas; y, más en grande, en la continuidad de la historia, en medio de todas las pròducidas como manifestación de estados artísticos en la conciencia de las sociedades y de los hombres; cuando se determine y se estudie una obra literaria como se determina y estudia un ejemplar botánico, exactamente como él, con todo lo que esto significa en procedimientos y en posición de juicio; cuando de la atención (hartas veces superficial y de impresión primera) hacia el gusto y concepto individual del que juzga, se pase á la atención sincera y franca de la cosa misma sometida á juicio, procurando acusar todos los elementos, las notas todas que en ella la observación de cada cual advierte; entonces y nada más que entonces se habrá fundado la crítica verdadera, instructiva, formadora del gusto y reformadora del arte, y en la cual la mera impresión estética de parecer bien ó mal lo visto y leído, es una parte nada más, que,

por sí sola, en el estado de espontaneidad superficial con que suele darse, no es cosa que enseño demasiado, ni en la cual pueda encontrarse aquella entraña y riqueza de pensamiento que en la crítica se busca y pide.

Parece que ya es hora de que hagamos esto, sobre todo con nuestros autores. Porque aquí, donde tan pronto se dice que nuestra novela, pongo por caso, no significa nada en la literatura moderna, como que está por encima de todas, apartada de las exageracioues y crudezas de la naturalista vecina, y continuando (después de cernerla y apartar la cáscara moralista y empalagosa qne á veces tiene) la tradición realista inglesa; aquí, donde se hace la labor literaria como en un desierto, sin enlace ni relación de conjunto con la situación artística de Europa, convirtiéndola en industria doméstica de unos pocos, entre quienes suele faltar la sociedad ideal que da concreción y valor de conjunto á los esfuerzos individuales; aquí, donde se suele escribir *de instinto*, por tanteos, sin plan, ni dirección reflexiva, obedeciendo sólo al deseo interno del talento, que busca materia en que emplear su fuerza espontánea; aquí, más que en parte alguna, se nos impone necesidad de emplear nuestra crítica en ese orden de estudios mencionados, sobre la producción literaria.

¿Pero tenemos siquiera un mal resumen, mucho menos una historia, por elemental que sea,

ni una simple lista hecha con algún orden é intención de los autores y obras de nuestra literatura contemporánea? No tenemos nada de eso, y hemos de buscarlo en manuales, estudios ó relatos de viajes extranjeros. Por esto ocurre que los jóvenes apenas sí conocen más nombres que los de aquellos escritores estrictamente contemporáneos, en el límite reducido de una vida que no empieza hasta entrada la edad de la reflexión: y de todo lo que hemos tenido —mejor ó peor—en poesía, en novela, en oratoria, en el periodismo, en el teatro, desde comienzos del siglo, no saben más que tres ó cuatro nombres, en los cuales no aciertan á ver toda la significación que encierran para nuestra historia literaria, ya que, mala ó buena, siempre la hay; y no sé cuándo resulta más necesario su conocimiento, si cuando conviene seguirla ó cuando es preciso rehacerla y enmendarla.

1888.

NOTAS DE VIAJE

BARCELONA.—HOMBRES Y COSAS

I.

Con serlo mucho, no es la Exposición lo más interesante de Barcelona. Sucede que con ocasión de aquella solemnísima é importante fiesta, han acudido gentes de todas partes, notables unas, otras que no lo son y no pocas que pretenden serlo; y en esa concurrencia temporal, la vida toma un poco del tono europeo, y más que europeo cosmopolita, para el cual tan excelentes condiciones tiene Barcelona, como todos los puertos del Mediterráneo.

Para los que somos forasteros en la ciudad Condal, tiene ésta ahora otro atractivo; y es,

que así como se muestran, y los vemos y los saludamos, los hombres de otras provincias ó de otras naciones, el mundo barcelonés, medio perdido é ignorado, no sólo para los madrileños, sino para los provincianos de otro origen —en este profundo desconocimiento y separación en que vivimos, bajo la ilusoria unidad de un Estado que nos lleva á la desunión,—muéstrase también, y nos proporciona muchas veces la sorpresa de un hallazgo y la satisfacción de apreciar todo lo bueno que encierra.

No comprendo mayor satisfacción que la de aumentar las relaciones sociales. Tened la seguridad de que siempre encontraréis algo curioso, algo interesante, algo que pueda figurar en la *carte* del más exquisito *gourmet* de psicologías modernas, en esos hombres que unas veces os importan, otras os son indiferentes, y con los cuales tropezais en la calle, en el paseo, comeis en la mesa del hotel, os codeáis en las butacas del teatro, ó en las reuniones oficiales y privadas. Lo que no soñais nunca, lo que no se puede uno figurar jamás en ingenio, en sutileza, en erudición, en delicadeza ó en estupidez, en grosería, en insignificancia, en nulidad de cerebro, todo lo encontrais y podeis observarlo en vivo, si procurais mezclaros á las muchedumbres, á los grupos, á la gente, en fin, en todas partes y en todas las ocasiones.

De las notas de viaje, las que se refieren á los hombres serían las más curiosas, las más variadas y las mas útiles, si las reuniéramos con el cuidado que merecen. El conocimiento de un hombre de verdadero valor, en inteligencia ó en sentimiento y conducta, es el mayor de los placeres, é indemniza de la larga lista de vulgaridades con que pueden llenarse las hojas de un *carnet* voluminoso; y yo os aseguro que como no hay dos grandes hombres que se parezcan, no hay dos talentos, ni dos virtudes, ni dos energías iguales que puedan dispensar de conocer las otras, ó agoten el número de las sorpresas y de las observaciones interesantes que podais hacer.

Por desgracia para los que encuentran y saben sentir esta gratísima sensación de la *novedad humana,* tenemos aquí poca costumbre de eso. Cualquier folletinista parisién vive más en público que el más ilustre de nuestros autores. Entre nosotros, todos, incluso los políticos, viven en la concha de su casa, como George Sand en Nohant, voluptuosamente escondidos con la ilusión más ó menos cierta de ese vivir burgués que supo encontrar, al fin, la autora de *François le Champi.* Por esto no comprendemos bien, y nos molestan, esos retratos literarios, esos recuerdos íntimos, esas semblanzas y análisis que nos parecen el desnudo de nuestra personalidad, hecho por una mano indiscreta y afanosa ante un público que recoge, pero no

sabe apreciar el mérito íntimo de la psicología.

No hay en nuestro mundo literato—ni en el científico—quien se atreviera á publicar (caso de tenerlo) un *Diario* como el de los *Goucourt*, una *Correspondencia* como la de Flaubert... Cierto es que hay que temerles á los amigos demasiado curiosos, indiscretos ó impúdicos, de ese impudor de las cosas del alma, más ofensivo que el de la carne; y es que se necesita mucho amor, mucho *objetivismo* (si se me permite) y una delicadeza extraordinaria, para hacer esos estudios; y tales cualidades solo las consiguen quienes sienten hondamente á la persona que, en otros casos, se convierte en motivo de pequeñeces bajas, insignificantes y aún indignas.

Yo no sé si acertaría en esto; pero declaro que es un *asunto* de los que *siento* profundamente. Mi libro mas soñado—cuando doy paso breve al sueño de los libros—es el de los hombres notables á quienes conozco y pueda conocer en toda mi vida. Sería un libro que escribiría yo para mí, por el placer de escribirlo y de evocar imágenes, escenas y palabras de las que no se olvidan nunca.

Aquí, en Barcelona, he encontrado algunos capítulos para ese libro. Casi no me atrevo á citar nombres, en respeto á ese temor de que hablaba antes; pero creedme que los hay. En Barcelona y en Cataluña existen poetas, nove-

listas, oradores, gente que trabaja y estudia de un modo que casi nos es desconocido á los hombres de Madrid. Una de las cosas que más ha llamado mi atención, es el grupo de investigadores afanosos de la historia, que representan una nueva corriente eruditista, si no todo un nuevo sentido—el sentido moderno y exacto de tratar la materia—y un procedimiento de trabajo personal y de laboratorio, al cual ya era hora de que llegásemos.

Lo interesante es que por la misma razón, cada uno de estos obreros de la futura historia es un político especulativo, que prepara á las gentes para una política práctica vislumbrada, aunque falta aún de determinación. Sin certificar de la certeza, diré que me ha parecido el mundo culto barcelonés de más sentido y conciencia política que el mismo mundo político de oficio que hay en Madrid, y que no falta—claro es—en Barcelona.

Uno de esos políticos especulativos ó privados, que piensan y predican su doctrina *á todos los hombres*, y á la vez uno de los caracteres más curiosos y de más originalidad en Barcelona, es Almirall, el célebre Almirall tan conocido de Núñez de Arce. No puede negar el autor de *Lo catalanisme* que es catalán. Basta con verlo un momento en su despacho desnudo y triste, ó en la tertulia de última hora en la librería de López, discutiendo con Sampere y Miquel y demás compañeros.

Cuando fuí á visitarlo á su casa, me preguntó:—¿Qué quiere usted ver de Barcelona?—Barcelona, le contesté; y sobre todo, los monumentos y los restos arqueológicos.—¿Y qué im presión quiere usted llevarse de aquí?—añadió. No supe qué contestarle, admirado de las seriedad con que me hizo la pregunta.

—¿Pero es que hay impresiones para todos los gustos?—acerté á preguntar al fin.

—Eso depende del *cicerone*—contestó. Ahora estamos en una situación anormal, que tal vez le deslumbre á usted: y yo quiero enseñarle lo bueno y lo malo de Barcelona. Aunque soy catalán, no soy *chauvinista,* y ha de ver usted el anverso y el reverso de la medalla.

Después de leer sus libros y polémicas, esta conversación concluyó de pintarme á Almirall.

Cuando lo veis por vez primera, os parece su cara de pocos amigos. En el fondo es muy amable, muy servicial y muy franco en sus opiniones. Quien ha formado un poco su carácter al yunque de la opinión ajena, manifestada con la desnudez que un verdadero cariño ó un interés objetivo de las cosas, piden está ya curado de espanto y puede entenderse con Almirall. Yo siento cierta complacencia ante hombres de ese temple. Tal vez yo no hubiera sido nunca amigo del célebre Gallardo; pero me hubiera gustado mucho hablar á menudo con él. Hay en estos caracteres un desenfado tan

natural de las cosas—de las *otras cosas* que no son de su cuerda ni les interesan—que admira á los que suelen dar importancia á todo, por no dársela bastante á lo que la merece de veras.

— —

II

El escepticismo hacia la historia nos invade. Apenas si queda media docena de hombres, interesados en que se vendan sus libros, que aparenten creer en los hechos que cuentan de los otros hombres. En pleno hervor del positivismo, ha nacido el descrecimiento del hecho; y un positivista dió ayer honrada sepultura á las fantasías que cuatro rebuscadores de archivos nos vendían por historia legítima.

Esto sucede, pero no hay que asustarse. El positivista de quien hablo, dice las cosas por bromear, como los guías de Tartarín en la Jungfrau; y el descrédito ha caído únicamente sobre la forma antigua de la historia. Para los que creen que el mundo, las sociedades y el pensamiento se han hecho de una pieza, y son

desde un principio lo que habrán de ser siempre, para esos, muerta la antigua historia, ya no hay historia. Perdónelos Macaulay, porque no saben lo que se dicen.

Comienza ahora el renacimiento—¿se puede decir así?—en este orden de estudios, y conviene, como de toda necesidad, que nos orientemos antes de impulsar el movimiento, y sepamos cuál es su dirección y á dónde nos lleva. La reforma en el modo de historiar no viene—y este es su principal mérito—de una teoría, como emanación de uno de esos que llaman sistemas filosóficos de la historia; no se ha producido para servir á ningún fin convenido *á priori*; no trata de demostrar nada, porque sale de la ignorancia actual de los hechos y busca solo la verdad de lo ocurrido. Los comentarios, la trabazón, las relaciones, las consecuencias, no las sabe ni las fija por adelantado; y así no tiene luego que descoyuntar el material recogido, para moldearlo en la turquesa ideal habilidosamente preparada. Todo eso vendrá como simple resultado, como la concreción última del trabajo que lentamente, y á su propio peso y ley, se precipita en forma de conclusiones. Al historiador no se le pide, para concederle el título, una buena pieza de doctrina que explique todos los hechos y los construya en una labor brillante, tejida con los hilos de todas las metafísicas creadas; el historiador debe tener la serenidad que no arguye indiferencia ante los hechos.

Ellos son los que hablan: él no tiene voz ni voto sino luego, por vía de sentencia ajustada al sumario, sin que pesen influencias de caciques ni de superiores, y aunque resulte condenado el mismo juzgador y su pensamiento. Convicciones, si las tiene, en la historia ha de arraigarlas; y en vez de una razón abstracta y poderosísima, de una imaginación creadora y brillante, de una inspiración casi mística del profeta, se le pide un juicio tranquilo y perspicaz, un instinto fino y aguzado para ver los hechos y darles su lugar y valor propio en los tiempos, y un sentimiento profundo de lo vivido, para resucitarlo á sus ojos como si viviera de nuevo: con aquel cariño, aquella unción y desinterés que tendría un contemporáneo que resucitase tras de mil años de sueño, al recordar los hechos de que fué espectador ó actor, sin ninguna de las pasiones ó de los intereses que anublaron entonces su espíritu, y que desaparecen con las mismas causas que los trajeron.

Con esto, el ser historiador va siendo empeño más que difícil. Pero la reforma no sólo pide ese *objetivismo* tranquilo, respetuoso, serio, ante las cosas de los hombres. No se trata sólo de renovar el *sentido* de la historia, de comprender, al fin, el valor que lo pequeño tiene en la acción de la humanidad, hasta de variar ese mismo concepto de lo *pequeño*, que hizo, v. gr., conceder en nuestra historia legislativa importancia primera á las leyes *adjetivas*, como

se dice, cargando los fueros de artículos de policía, de penas y de administracióu, y olvidando (con feliz olvido por otra parte) las costumbres de la vida social privada; sino que se busca algo más elemental y de necesidad primera. Se busca que sepamos al fin historia, que tiremos fuera las mil mentiras por todas partes existentes, que dejemos de copiarnos los unos á los otros, que hagamos labor personal y nueva sobre las fuentes mismas, llevando á ellas esa crítica que gastamos en discutir *opiniones* y juicios de los otros; se busca, en fin, que en vez de correr tras el principio que nos ha de aclarar el por qué de unos hechos que no sabemos, hallemos esos mismos hechos, aprendamos á rastrear su pista en su propio campo, y los saquemos á luz de una vez, por lo que ellos mismos son en sí y por amor á la verdad.

Las consecuencias que esta nueva corriente ha de traer sobre nuestra política y nuestra vida entera, se adivinan al punto. Por bajo de las líneas generales de lo razonable y lo humano, hay siempre una política nacional, una administración nacional, un sentido jurídico nacional, del que resulta locura separarse, y por cuyo olvido andamos hoy desorientados y sin poder hacer historia propia, que no haremos nunca sino á cuenta de reanudar la tradición de nuestra genuina esencial historia; para lo cual, es preciso conocer esa misma tradición, que desconocemos tanto como la vida actual jurídica

de nuestrás regiones. De este modo, se impone la necesidad de formar la Historia de España que no poseemos; trabajo que recae naturalmente sobre los nuevos historiadores, exploradores decididos en esta repoblación de hechos nacionales.

En Barcelona hay un núcleo de estos hombres nuevos, buscadores infatigables del material histórico que aguarda su resurrección bajo el polvo de los archivos, en las tradiciones de los pueblos, en las supervivencias que se esconden entre los recodos del Pirineo, en la misma vida moderna, palpitante, cuyo significado y cuyo origen tiene sus directas raíces en la vida de ayer, y la explica y se explica por ella.

Uno de esos hombres que entiende cómo la historia no se infunde por inspiración en el cerebro del sabio de gabinete, sino que hay que ir á buscarla en los escenarios naturales y en la herencia manuscrita de nuestros abuelos, es Pella y Forgas, tal vez el más caracterizado por su actual publicación de la *Historia del Ampurdán.* Hablo de él principalmente, porque sostuvimos una larga conversación acerca de sus trabajos é investigaciones y sobre el modo nuevo de historiar.

Pella tiene cara de marino: alto, bien apretado de carnes, con los músculos fuertes y señalados, la cara de un hermoso color que indica salud, curtida por el sol y coloreada por la sangre; la voz llena, *equilibrada* y sonora, es el

tipo de verdadero montañés de aquellas tierras del Pirineo, criado entre las quiebras de la sierra, en el sentimiento de esta naturaleza fuerte, y que lleva en sus venas el amor á su pueblo, á sus tradiciones, á su campo, mezclado con la herencia de carácter de aquella raza de formación compleja, en cuyo modo de ser se perciben aún los elementos componentes que Bartrina sentía en su pensamiento y en sus instintos.

El amor y respeto con que Pella sabe tratar las cosas de su patria; el tacto y el sentido histórico que lleva á sus investigaciones; la seguridad y la finura con que adivina los hechos, los rastrea y al fin los hace brotar á la luz, y la amplitud de concepción que aprovecha en sus descubrimientos hasta las últimas consecuencias que aún se producen, están bien de manifiesto en su *Historia del Ampurdán,* cuyo examen y elogio detenidos guardo para tiempo propio, así que se publique la última parte.

Yo le oía, con el entusiasmo que siempre producen estos asuntos, la relación de sus trabajos, la explicación de alguno de esos *encuentros* felices, tan raros y tan queridos para el historiador; y oyéndole, y reanimándose en mí el sentimiento de las cosas pasadas, me parecía no estar en el Ateneo, sentado en uno de los divanes, rodeado de ateneistas, sino en el campo, (en aquella montaña de Cataluña cuyos

valles había visto desde el tren), asistiendo á la caída del poder señorial, á la formación de la clase de labradores ricos y libres, á las revueltas de herejes y protestantes y al nacimiento del partido rural religioso, primera raiz del carlista.

Después de esto, venían las noticias sobre costumbres actuales de Cataluña, y admirábame yo de encontrar ese régimen comunista que Laveleye consideró subsistente en restos como los restos paleontológicos, vivo y arraigado en aquel pueblo. Pella ha defendido algunos pleitos contra los errores cometidos por el Estado ó por las autoridades locales, que se encontraban de pronto con lo que no soñaron nunca: una aldea, un Municipio en que no había *un pedazo de terreno de propiedad individual*, fuera de la casa y del huerto anejo de cada familia. La relación de estas peripecias jurídicas que las leyes desamortizadoras produjeron, es de lo más interesante, oída de quien ha vivido en aquellos pueblos, es familiar á tales costumbres y ha defendido su legitimidad.

Al lado de Pella hay muchos otros, cuyos nombres son bien conocidos: Coroleu, el presidente del Ateneo, que prepara un libro sobre Edad Media catalana; Sampere y Miquel, con los sostenedores de la *Revista de Ciencias históricas*, la única publicación que se dedica ahora en España á este género de estudios, hecho que por sí solo representa todo un juicio de esta re-

gión; y en fin, los muchos, infatigables trabajadores que en la indicada revista ó en *La España Regional* aportan constantemente los nuevos jalones y los elementos primeros de una futura historia patria.

De todos ellos quisiera hablar, pero me falta tiempo. Reciban todos el más entusiasta saludo del que se honra con recoger sus enseñanzas y hablar de ellos como se habla de esos amigos en ideas y en sentido de la vida, de que Littré hablaba á otro escritor catalán: Pompeyo Gener.

1888.

NOVELISTAS CONTEMPORÁNEOS

—

TOLSTOY

I

Uno de los más ilustres médicos ingleses (á quien la higiene escolar debe mucho), ha defendido recientemente la utilidad de la novela, como eficaz sedante de las violentas emociones que la vida real produce: lenitivo ideal de las amarguras reales, y, á la vez, descanso fisiológico de la actividad nerviosa que en la conducta ordinaria y en las relaciones sociales se consume.

Esta defensa sirve para todo placer intelectual, y en algunos alcanza tanto valor como en la novela, por ser de índole análoga á ésta; es decir, por referirse á la vida individual y social, aunque mirada con la impersonalidad que el arte y la ciencia dan á sus productos: en lo cual, más que en la desacertada ideali-

zación de ellos, estriba parte del encanto que originan, áun siendo sus elementos de composición, los mismos que actúan en la existencia real de cada hijo de vecino. Tal sucede, por ejemplo, con los estudios sociológicos ó los de historia, sobre todo hoy en que la historia lo es ya de la cultura y, con esto, de las cosas que importan á todo el mundo.

El superior deleite y favor que la novela (y en general toda obra literaria poética) ocasiona, fúndase solo en la mayor proximidad que su campo de observación y de trabajo tiene con los horizontes de experiencia é idealidad de la masa. Y que esto es lo esencial, se prueba notando que el elemento artístico (la mano del artista) es, á veces, mayor y de más alto relieve en otras obras, que, sin embargo, no son tan populares: verbigracia, las históricas, y en ellas un solo nombre: Macaulay.

Esta composición ó adecuidad del trabajo intelectual (en su fondo ú objeto y en su forma ó expresión) con el círculo de cultura del oyente, es imprescindible para todo comercio humano; ya que, siendo la primera condición para interesarse y atender á cualquier objeto, entenderlo, cada cual entiende aquello que conoce en la esfera de su experiencia personal, y en razón directa de la proximidad que con ello alcanza. Por esto, en la obra artística, como en todo, hay grados proporcionales á los diferentes círculos de cultura; y así, aunque

las novelas de Ortega y Frías no sean buenas, tienen su razón de ser, más que en el autor, en el público, y, á la vez, poseen lectores propios.

Más arriba de ellos, ya parecen las tales novelas insignificantes y de poco jugo, aparte de otras máculas; de modo, que la intensidad de idea en la obra va creciendo con la exigencia correlativa del público. Y así como para un científico tiene materia de estudio y observación, verbigracia, el orín de los clavos de una puerta, que para el vulgo no importa nada (ó sea, puesto que la significación de las cosas está en razón directa del observador, que es quien las penetra más ó menos), así en el mismo campo de la novela llega un límite de complejidad y altura en la observación y penetración de las relaciones sociales, en la cual la obra de arte se aproxima á la científica: no en el realismo de la exposición, como ha pretendido Zola, sino en la idealidad (bien entendida la palabra), en la elevación y miga con que son apreciadas las cosas. Esta *miga* es la que distingue á los lectores y autores, ya que en la observación del hecho, como mero *hecho*, todos son iguales, y las categorías sólo vienen al considerar la significación y sentido de aquél, es decir, el proceso de ideas y de estados á que obedece.

Un segundo elemento distingue también en categorías á los autores. No es la *profundidad*

(como dicen las gentes), sino el carácter ó condición de las cosas que estudian. Detiénense algunos en lo más elemental de la vida, lo más externo y vulgar (los *realistas* que dice Brunetière), mientras otros suben á relaciones sociales más altas, pero no menos reales y vivas. Cierto que en esto tiene grave influencia el estado intelectual de la sociedad que rodea al autor, pero no tanto como supone D.ª Emilia Pardo al decir que pintar tipos vulgares es para el novelista una exigencia de su abundancia en la vida actual. Ya veremos luego, que si la característica del momento inmediatamente presente (efecto de un como alto ó vacilación pesimista en el proceso de la crisis intelectual de nuestro siglo) es la superficialidad y la indiferencia en toda suerte de ideales, ni puede decirse esto de toda Europa, ni aun allí donde el mal es manifiesto se produce con igual fuerza en cada uno de los órdenes sociales, ni para todos los problemas. Precisamente por este desequilibrio en el público (del cual gran parte continúa sintiendo, como no podía menos, los latidos del eterno problema de las cosas), es por lo que se producen, y con razón, protestas y un como desagrado hácia la insignificancia social (distinta en cierto modo del valor artístico) que la mayoría de las obras literarias ofrecen.

La importancia de este elemento nótase muy bien fijándose en cualquiera de los auto-

res hoy célebres. En el mismo Zola, que es, sin embargo, de los que tienen más *miga* (tomando en conjunto sus obras, más que Daudet), ¿cuánta distancia no hay de *Nana, Le rêve* ó *Une page d'amour*, á *Germinal*? Pues la distancia no estriba tanto en la perfección artística como en el asunto; y es, que *Germinal* hiere de lleno un mundo de cuestiones que hoy preocupan á todos, y cuyo pensamiento hincha por dentro de savia las formas artísticas de la novela.

En igualdad de circunstancias artísticas, la novela que *haga pensar* valdrá más que la de puro entretenimiento. Por aquí también es superior Galdós á casi todos nuestros novelistas de ahora.

Pero la novela que *hace pensar* corresponde á un grado superior de cultura, y pide un público adecuado. Por eso *Wilhelm Meister* es menos popular que *Werther*, y entre nosotros bien poco leída.

Tolstoy está en el mismo caso. Sus novelas no pueden ser populares (1), pero serán prefe-

(1) Las dos novelas maestras de Tolstoy "Ana Karenina" y "La guerra y la paz" han sido traducidas al castellano. La segunda se publica ahora en el folletín de *La Correspondencia de España*. Pero con seguridad, aunque los traductores no hayan prescindido, como el de la edición francesa, de las *filosofías* de ambas novelas (como hicieron con *Pepita Jimenez*, de Valera), el público prescindirá de ellas. (Cuando el autor escribía esto, no conocía aún la incomparable "Sonata á Kreutzer".)

ridas de ese público para quien las de Alarcón, y aun otras más modernas, saben á poco.

Y precisamente en esto, en la miga de Tolstoy, cuyas novelas son reflejo de su poderosa é interesante personalidad intelectual, estriba el gran mérito suyo, que procuraré señalar como merece.

——

II.

Quisiera hablar de Tolstoy no sólo con aquel respeto que la crítica impone y que todo hombre de genio merece, más también con aquella íntima simpatía que los hombres sinceros, generosos y altos de ideal, producen.

El autor de *Ana Karenina* pertenece á esa clase de escritores cuya individualidad, trasparentada en las páginas de sus libros, adquiere en seguida la amistad de los lectores, con entera independencia del aprecio de la obra misma. Muchos hay que, ya por las condiciones de sus obras, ya por el tono sombrío ó indiferente de ellas, quedan anónimos para el corazón del que lee, y su nombre se *objetiviza*, reducido al de mero autor de un libro. Otros, llevan más lejos su personalidad; y estamos seguros, luego de

haber leido sus *producciones*, de que, aparte de ellas y aunque no las hubieran escrito, serían amigos nuestros. Así es Tolstoy.

Su figura intelectual, tan interesante en medio de su crísis, por lo sincera, lo profunda (en el sentido de que da siempre en el clavo) y lo original, muéstrase muy al descubierto, lo mismo en las novelas que en los libros de pedagogía, ó en las *confesiones* y *memorias* personales. Desde el primer momento adivina uno que allí hay *un hombre*, y que, estemos conformes ó no con las conclusiones á que llega, nos ha conquistado para siempre.

Ahora no me propongo hablar del Tolstoy pedagogo, autor de *La escuela de Iasnaia Poliana* ó de los *Cuentos* para niños, asunto quo merece largo y particular tratado; pero lo cierto es que la natural solidaridad que hay entre tot das las obras del sujeto (mayor aún en Tolstoy que en el común de las gentes), obliga á repetidas alusiones, tanto de los escritos pedagógicos como de los autobiográficos: único modo de comprender bien muchas cosas de las novelas.

Tolstoy está siempre presente en sus obras; pero no indiscretamente, á la manera de los novelistas cursis que han de meter su cucharada con apreciaciones personales que á nadie importan, ni al asunto tratado. Nace esta *asistencia impersonal* á la acción de la novela, más que de una real inhibición, del modo *objetivo*

como se produce, hasta convertirse el autor en un personaje de la fábula, estrechamente ligado á ella y sin influir subjetivamente sobre los demás. De modo que, limitándose el subjetivismo á intervenir en la acción como un elemento absolutamente igual á los otros en importancia, y renunciando al papel de Providencia ó *Deus ex machina*, la novela no pierde nada de su objetividad, pero gana en idea, en interés y en calor de emoción.

Conviene no tomar esta última frase en un sentido demasiado riguroso. No habla Tolstoy, cuando es el *Levine* de *Ana Karenina* ó el *Pedro* de *La guerra y la paz*, con la pasión del sectario ni con el dogmatismo de un profesor de Universidad española. El modo dulce y considerado, caritativo y conciliador, de mirar las cosas de la vida, á que ha llevado al autor su religión altamente humana, de un misticismo nada menos que despreciador de lo terreno, le ha servido mucho para la narración sincera, exacta, absolutamente desapasionada de los hechos (1), que campea en sus libros. Y, en fin, digámoslo de una vez, el valor personal de *Levine* y de *Pedro*; su alteza ideal; la gravedad y trascendencia de sus pensamientos y de sus problemas de la vida (que lejos de ser *abstrac-*

(1) Hago excepción de la tesis histórica sobre la invasión francesa, que ocupa al autor en muchas páginas de *La guerra y la paz*.

tos, son perfectamente reales), dan á toda la obra un interés que ninguna otra supera

Es la sociedad rusa, desde el punto de vista de la historia de las ideas, de una importancia extraordinaria para todo hombre culto. Hállanse las altas clases en un período de crisis intelectual, análogo al de las naciones de Occidente; más análogo, podría decirse, al del siglo XVIII, si no mediara un elemento nuevo, muy poderoso ya en Rusia: la ciencia moderna. En las clases bajas, el problema religioso y el social son perennes: el primero no ha salido del período de elaboración y de pequeñas iglesias, interesante como ninguno; y el segundo, plantéase en los términos más elementales y propicios á un curioso estudio de economía, sin la contra de la complejidad extrema que en Occidente tiene esta rama de cuestiones.

Ambos se reflejan en los libros de Tolstoy, no traídos abstractamente, sino porque de hecho están en la masa del pueblo; y en ese reflejar de la vida de las ideas, estriban la novedad de Tolstoy, la razón de la importancia que en su obra tiene el pueblo, y su superioridad (en cierto modo) sobre Zola.

Los personajes de Zola, por lo general, no se preocupan sino de la lucha externa de la vida, de los cuidados que la gente llama materiales, y á lo sumo, de los ideales de cuantía menor. Para ellos, no hay problema religioso, ni social, ni de educación, ni político: sólo lo

preocupa el económico, en el más vulgar concepto, y el amoroso. No quiere esto decir sino que Zola (salvo alguna excepción (1)) ha escogido sus personajes en la esfera de cultura agena á estas cuestiones. Y adviértase, que no es esto exigir la posesión de un título académico, ó de largos estudios, para entrar en la categoría de las personas que se preocupan de tales problemas. El interesarse en ellos no es siempre producto de una reflexión científica, sino de la natural reflexión que lleva á los pueblos á representarse el sentimiento de sus necesidades en forma de interrogante ideal.

Descuella entre los *relatos* de costumbres de Sacher-Masoch el que se titula *La Madre de Dios*, trágica historia de uno de esos fanatismos puramente religiosos, tan frecuentes en el pueblo ruso; verdadero drama de Echegaray, tanto más terrible cuanto más sencillo, pero que en medio del horror que inspira á los sentimientos, (más que á la falta de experiencia análoga) de los lectores de Occidente, se mezcla una sensación extraña, como la del sublime de las grandes tempestades, en que el terror va junto á la íntima é inefable penetración de superior fuerza que en el hecho se esconde, siempre más atractiva que la plácida tranquilidad de la inercia.

No por el camino de lo trágico, sino por el

(1) El nihilista de *Germinal*, por ejemplo

del misticismo suave y amoroso, los lectores de estas tierras de Occidente, tocados de cierto indeferentismo temporal y falso (porque no pasa de la superficie), han de sentirse movidos extrañamente y con simpatía inexplicable al leer las novelas de Tolstoy.

Háblase allí de cosas y aspectos de la vida tácitamente relegados aquí á segundo término, por miedo, tal vez, de la crisis que llevan consigo, y más relegados aún en la literatura, donde los que suelen traerlos es de modo tal (hablo de España), que más valiera el silencio. Y tiene tanto encanto y tanta novedad—lo mismo para los creyentes fríos ó vagantes que para los descreídos de todo culto histórico—este llamamiento real á los problemas siempre puestos en el fondo de la conciencia humana, que promueve enseguida esa difícil y hermosa colaboración (el mejor título de gloria para los autores) con que el pensamiento crítico del que lee sigue y comenta el pensamiento declarado del que escribe.

El efecto es todavía mayor, porque el modo de poner los problemas que tiene Tolstoy no es el dramático y acre de algunos dramas de Sardou ó de algunas novelas de Galdós, sino un modo tranquilo que no perturba; como si el problema, con ser profundamente social, se desarrollara sin salir del limbo oscuro é íntimo de la conciencia de los individuos.

Esta propiedad de reacción sobre el pensa-

miento de los lectores, que no es más que *influencia* del propio pensar del autor, resulta una superioridad incuestionable de éste (ó á lo menos una gran novedad) sobre casi todos los novelistas occidentales, incluso los ingleses, que en este punto suelen ser soporíferos. Todavía alcanza otro mérito á favor suyo el problema religioso puesto en Tolstoy, y es que no pasa de una indeterminación deista en punto al dogma, manteniéndose igualmente alejado de todos los cultos históricos; y que se traduce luego en regla de conducta para la vida, acudiendo á la resolución de los conflictos de ésta en vez de perderse en subjetivismos místicos de enfermiza abstracción; resplandeciendo en ella, al lado de cierta predestinación no tan definida que se la pueda tachar de fatalista, el fondo amoroso, humano, que resplandece en las predicaciones de Jesús, y cuyo valor tan sinceramente ha sentido, en medio de su leyenda del cristianismo, el genio poético y apasionado de Renan.

—

III.

El segundo problema que Tolstoy suscita en sus novelas, es el llamado social. Como el religioso, surge en la acción en forma de exigencia de pensamiento y de vida de uno de los personajes, en contacto con las circunstancias del medio en que se mueve.

A nadie puede extrañar (ni ocurre el mote, néciamente aplicado por lo común, de *tendencioso*), que *Levine* (1), inspeccionando los trabajos de sus labradores, tomando parte en ellos, conversando con los grandes propietarios vecinos suyos ó con los políticos y economistas de Moscou, hable y discuta de los problemas que preocupan á todos ellos porque se

(1) *Ana Karenina.*

refieren á los elementos esenciales de su vida: el campo, la cooperación de los trabajadores, la renta de la tierra, los sistemas agrícolas, la participación del pueblo en la gobernación del Estado y las fórmulas científicas de todos estos fenómenos sociales. Lo antinatural sería que en una novela que pretende ser relación sincera y llana de la vida misma, no se tomase cuenta de tales asuntos y motivos de preocupación. Como elementos del medio intelectual en que *Levine* y otros personajes se mueven, y á la vez como expresión de los diferentes círculos sociales que integran la vida del pueblo ruso, cuya nota de conjunto pretende reflejar Tolstoy, son aquellas cuestiones (aunque el autor no tuviese particular interés en su discusión) imprescindibles en la novela. Y nótese que la palabra *discusión* da idea inexacta del modo como las cuestiones aparecen en la trama, considerando la común y errónea acepción en que se toma; porque no se pone cátedra de ellas, ni se ventilan y remueven á guisa de los *novelistas* políticos como Ayguals de Izco, ni aún con el carácter propagandista que dió Jorge Sand á las novelas de su primera época. Ni se prejuzga la conclusión, ni se diserta enfadosamente: hablan de ellas los personajes de Tolstoy, como S*andoz* y sus amigos hablan de arte en *L'œuvre*.

Por raro fenómeno, el interés que Tolstoy pone en la condición y mejora de las clases

rurales, le lleva á un sentimiento del campo más enérgico, profundo y real que el de cualquiera de nuestros novelistas latinos. El *episodio* (¿puede llamarse así?) de la siega, en *Ana Karenina,* uno de los más hermosos y nuevos de esta obra, traduce la impresión de la vida rural con una exactitud y un ardor tan grandes, que prueban, sin más, que aquello está sentido, y que no es un entusiasmo puramente intelectual como el de algunos que pasan aquí por adoradores de la *tierra*. Para los lectores de guante blanco, que no han medido nunca las afueras de Madrid con la suela de sus zapatitos y traducen la sierra de Guadarrama, á lo sumo, por un lugar de caza, aquel y otros pasajes de la novela resultarán incomprensibles. Pero en esto les llevan sobrada ventaja los provincianos hijos de pueblo, primogénitos ó segundones de labrador, para quienes aquella lectura puede ser llamamiento abonado á la conciencia y paladeo de escenas que tal vez han vivido de pequeños con ánimo indiferente, ó con la pesadez del trabajo que preocupa y aparta de la contemplación.

El problema de las relaciones sociales entre ambos sexos, adquiere también en Tolstoy una trascendencia notable.

Las dos novelas fundamentales del ilustre escritor, son dobles cada una en su estructura interna; de modo que la crítica tradicional podría decir que no hay en ellas unidad de ac-

ción. Que la hay, no es cosa de discutir ahora: díganlo los lectores sinceros y desapasionados. La división es marcada, y tiene su por qué: amóldase una de las partes á la estructura ordinaria de las novelas, con los conflictos de siempre, el juego de pasiones ya sabido, y el cruce de sentimientos que pueden calificarse, en la preceptiva épica, de *generales de la ley*, salvo que están presentados con una originalidad y una distinción poco comunes; ejemplo, el tipo del viejo príncipe *Bolkonsky* (1) y el conflicto conyugal de *Ana* y su marido. En la otra parte, planteánse los problemas característicos de Tolstoy, hechos carne en dos personajes géminos, *Natalia* y *Pedro*, en *La guerra y la paz; Kitty* y *Levine* en *Ana*. Los dos hombres representan la crisis de ideas religiosas y sociales, y no sé cuál de los dos resulta más simpático. Las dos mujeres llevan consigo el problema del matrimonio, de la relación de caracteres y aficiones dentro de la familia; y por cierto que ambas, aunque no acentúan mucho su personalidad en este sentido (como tampoco *Pedro* ni *Levine*), tienen un capítulo de exigencias para la vida marital, de que se holgarían mucho nuestras muchachitas de quince ó veinte años. *Natalia* cala mas hondo que *Kitty*, aun en ser lo que se dice mujer de su casa: no

(1) *La guerra y la paz.*

parece hija de un príncipe, sino una de estas raras muchachas de pueblo, hijas de grandes hacendados, fuertes de alma, aficionadas á lo culto, pero que saben discutir con los arrendadores, les gusta dirigir una granja y se encuentran bien cooperando con su marido en la vida comercial y burguesa que les ofrece. *Kitty* es más delicada, y á veces se asemeja á la *Maximina* de Palacio Valdés; pero tiene más nervio y más horizonte que *Maximina:* y, sobre todo, vive en otra sociedad, muy superior en en cultura, y más libre y sensata tocante á vida de la mujer y á sus relaciones con el otro sexo.

En el casamiento de *Levine* y en su primera época de matrimonio, hay escenas de una verdad admirable y hasta ahora no aprovechada por los novelistas; y en la vida conyugal de *Natalia* y *Pedro* (al final de *La guerra y la paz)*, un alto sentido de intimidad entre los esposos, intimidad cuya trascendencia, no explícita para el que no lee entre líneas y dando toda su alma á la lectura, va más allá de lo que las mismas palabras dicen.

En L*a guerra y la paz* hay un tercer personaje, el príncipe *Andrés Bolkonsky,* que comparte con *Pedro* la representación del lado ideal de la novela. El problema de las creencias y del destino en la vida, muésrase en él con esos tonos vagos, tan llenos de substancia en el fondo, con que generalmente aparece

los hombres distraídos de las cuestiones ideales por conflictos positivos más inmediatos y de más urgente resolución en el tiempo. Las últimas reflexiones del príncipe *Andrés*, antes de caer herido mortalmente en la batalla de Borodino, y todo el proceso intelectual que sigue durante el doloroso prólogo á su muerte, valen por cien libros de polémica religiosa, porque tienen lo que á éstos les falta ordinariamente: sentimiento; y en cambio, están libres de todo propósito sectario y cultista.

En medio de sus convicciones, Tolstoy, como hombre serio y de estudio, no es dogmático. Al final de todas sus proposiciones, hay un interrogante. La cuestión, decidida provisionalmente, queda abierta: y en el ánimo del lector no hace la conclusión más fuerza que la natural de un pensamiento grave, mesurado, y que arranca de lo íntimo, sobre el propio pensamiento, libre y normal. Por eso, sin duda, los personajes de Tolstoy (muy conforme á la verdad de la vida) reflejan, como los de ningún otro autor, dos cosas muy olvidadas, á veces por sistema, en el naturalismo moderno, las contradicciones (aparentes, es cierto, dentro de la unidad del carácter) y vaçilaciones con que se muestran el pensamiento y la voluntad en la vida, y la influencia de las pequeñas causas, de los pormenores insignificantes, que por lo común tuercen más que las grandes la conducta diaria, inclnso en los que la tienen inquebrantable y rí-

gida en lo esencial, los cuales no se escapan á los desequilibrios nerviosos que su misma tensión origina

Los personajes de Zola, verbigracia, son inflexibles, rígidos, absolutamente determinados, porque los concibe en la unidad de su vida y conducta, en la cual todo hombre tiene una fórmula unitaria de expresión que lo caracteriza, independientemente de las contradicciones y vaivenes que en el análisis detallado de sus estados sucesivos pueden notarse. Tolstoy, en vez de apreciar esa unidad desde la cual todo individuo aparece como una resultante enteramente calificada, relata el proceso de elaboración del caracter, en el que se muestra todo lo accidental y relativo suyo, todo lo que en el juicio póstumo de los hombres y de las cosas se desprende como mero *accidente;* pero que en la historia de los individuos y en la misma expresión de su característica fundamental, no es menos importante. Así, la diferencia de Tolstoy á Zola depende del punto de vista desde el cual aprecian la realidad. No de otro modo, como observaba Gervinus, la historia humana, vista en períodos aislados, ofrece el fenómeno de oscilaciones incesantes entre impulsos contrarios, señalándose cou toda claridad la influencia de las causas pequeñas; mientras que «en el estudio de las grandes evoluciones de los siglos, se percibe el flujo y reflujo alternativo de una misma corriente, lleva-

da, no obstante, en una dirección fija; reconociéndose, al través de la serie de edades, los progresos de un principio director.»

IV

Indicaba antes que para apreciar bien el valor y. lo que importa más aún, la significación de Tolstoy en la novela, es preciso conocer todos los escritos en que el simpático autor de *Ana Karenina* expresa el caudal de sus ideas y las vicisitudes de su historia intelectual. No importa sólo como dato este conocimiento, sino también porque el secreto todo del relieve ideal que tienen aquellas novelas fúndase en la presencia activa del autor, cuyos problemas y preocupaciones, lejos de ser manías subjetivas, corresponden al campo común de dudas é interrogantes en que insiden todos los hombres reflexivos. *Levine, Pedro* y el príncipe *Andrés*, son el mismo Tolstoy; y tal es la razón (y no, como pudiera pretenderse, una seque-

dad imaginativa) de la analogía que existe entre ellos. Engañaríase, no obstante, cualquiera que por las precedentes observaciones (en las que solo me propuse indicar las notas salientes de lo que pudiera llámarse el *carácter ideal* de Tolstoy) pensara que sus novelas son una tesis presentada con arte mas sin el calor, la poesía y el encanto *de estricta literatura*, que para algunos es el todo de la novela.

Lejos de eso, no ya como pensador, mas como artista, ofrece Tolstoy un cuadro extenso de tipos de originalidad extraordinaria, y un gusto seleccionista y perspicaz para los detalles característicos. Ejemplo de ello puede ser su estudio de la adolescencia femenina, en el que alcanza observaciones de gran penetración; y por lo que toca al efecto emocional, á ese arte de sobrecoger el sentimiento del que lee, produciendo lo que yo llamaría *lo indefinido de la emoción*, algo que en la literatura y en la vida se acerca á lo soñador y vago (por lo subjetivo y libre que es) del efecto de la alta música, ó del remanente ideal que sigue á una conversación con alguno de esos colosos del pensamiento, cada una de cuyas palabras tiene un inmenso fondo de trascendencia, porque remueve lo más íntimo y complejo de de nuestro propio pensar. En orden á esa dulce sacudida del sentimiento y de la idea, que á veces se produce con una sola palabra, como la *Ironía* del artículo de Daudet sobre Turgueneff,

¿hay nada más fino, más artístico, más bellamente sentido y en que la sencillez de la frase revele mejor lo infinito del fondo, que aquel final de *La guerra y la paz*, en que el hijo de Andrés siente el primer movimiento de esas vocaciones pasionales de la adolescencia, de esos arrebatos nobles y fogosos que á veces son la revelación de toda una personalidad, despertada en él por el recuerdo de su padre, que abre de repente á los ojos del niño la gran complejidad de la vida, confusa y concentrada en un solo nombre y en un solo sentimiento, á los cuales subordina todo el destino del mundo?

Ni la dramática frase de Planus en *Froment jeune et Risler ainé*, ni la grave sentencia con que termina *El Nabab*, ni cualquiera otra análoga de las que yo recuerdo ahora, alcanza la fuerza de impresión que logra producir aquel episodio finísimo de Tolstoy. Porque todos los finales citados, aunque lleguen á veces á lo sublime, terminan la acción y cierran de golpe el proceso de ideas que ha venido promoviendo la obra de arte. Pero los últimos párrafos de *La guerra y la paz* abren de nuevo el ciclo de ideas; y semejante á la vida,—en que nada concluye, sino todo se continúa y se origina perpétuamente,—deja ver, en el punto en que el novelista suspende la narración, el despertar lleno de misterios y de interrogantes del

alma de un niño, en ese momento hermoso é interesante como ninguno en que se incorpora á la cadena de los séres personales y se ve como un elemento que tiene en la sociedad una fuerza y una misión que mútuamente se solicitan, pero que todavía no puede él definirse.

Todo este nuevo orden de consideraciones pide tratado aparte, y ya no cabe en el presente artículo, cuya intención, como dije, fué otra, y cuyas dimensiones exceden de lo que me propuse.

1890.

EL TEATRO ESPAÑOL

Y LA CRÍTICA PORTUGUESA

La revista ilustrada *O Occidente,* publica en sus dos últimos numeros un capítulo del próximo libro del poeta Coelho de Carvalho, que se titulará *Viajes.* El capítulo se ocupa del teatro español, y es una muestra bien característica del estilo, de las ideas y del tono que ha de ostentar la obra anunciada. Medio en broma, medio en veras, el Sr. Coelho Carvalho nos da á todos, público, actores y autores, eso que en la jerga crítica se llama *un palo* mayúsculo.

Yo creo que no debemos enfadarnos. A vueltas de algunos errores, que por ser tan frecuentes en los viajeros que nos visitan bien pueden perdonarse, y por encima de ciertos prejuicios que ideas no bien digeridas produ-

cen, por esa influencia de época que fatalmente tienen, el escritor portugués nos dice grandes verdades, cuya rociada cúmplenos aguantar y convertir en motivo de propia corrección y mejoramiento.

Toda la primera parte del capítulo es deliciosa. Está escrita con mucha soltura y gracia, y con una libertad de crítica que harta falta nos hace aquí.

Cuenta el Sr. Coelho su visita al teatro Español en ocasión de ponerse en escena el proverbio de Echegaray, *Piensa mal y acertarás.* Llevando el autor por delante su juicio de que para «aquilatar el estado de la literatura dramática de un pueblo no basta leer las obras de sus dramaturgos, sino que hay que oir á sus actores y observar al público que los escucha», fijóse en todos tres elementos, sin perdonar una nota de observación.

Asistía al estreno—porque parece deducirse que fué el estreno—la familia real; y aquí despliega nuestro viajero lo más fino y más acertado de su talento de observador, sorprendiendo y trasladando lo característico de aquellas fisonomías, que veía él por vez primera.

Buenas ganas se nos pasan de traducir los párrafos del Sr. Coelho, porque no tienen desperdicio; pero hay respetos de cortesía que no deben olvidarse nunca, y hay, sobre todo, un fiscal de imprenta muy dispuesto á pararnos los piés.

Hace luego la crítica del drama y de los actores. El diálogo le pareció «lleno de las flores rojas de la retórica dramática y de las flores blancas de azucarado lirismo, dulce y espeso.» De repente, uno de los personajes se lanzó en alas de una descripción complicada «comparando la vida, no me acuerdo si á un navío, si á las ondas alteradas de la mar, que se quiebran en las rocas, si á los zapatos que con el uso se ensanchan, se arrugan y concluyen por romperse; lo que tengo bien presente es que, á medida que se iba completando la descripción, la atención de los espectadores mostrábase más interesada, brillaban los ojos con más fulgor, hasta que por fin, antes aún de que sonara la última palabra del actor, rompieron en una explosión de exclamaciones unánimes: *¡Oh, la bella imagine!* "Luego llegó otra escena; y á propósito de una lucha que decían los actores llevar en el corazón, «nueva metáfora, descripción enredada y brillante de una imagen cualquiera, espectadores subyugados y atónitos, aplausos entusiastas.»

En el entreacto, oyó el curioso crítico conversaciones tan en armonía con lo observado en el público, como la siguiente, que traslado con la misma deplorable ortografía del texto:

—*Entonces que metaphora, ¿la del corazón!?*

—*Sí, hombre; pero la del buque, la tengo yo por mejor.*

—¡Gran poeta, Pepe! en este acto el señor Echegaray presentó siete imagines.

—Tantas, ¿cómo esso?

—¡Yo me gusta más de la metaphora del roble cobierto de flores!

Y ustedes perdonen si el autor no conserva muy fielmente el recuerdo de la conversación oída. Puede que no fuera muy superior el castellano en que se dijo.

Alarmado el Sr. Coelho con estos síntomas y confirmado en sus observaciones en el resto de la noche, exclama:

«¿Será este el estado del teatro en España, ó sólo la representación de una comedia?»

Y contesta él mismo:—«Es el estado del teatro en España; porque la comedia, que es mala desde el punto de vista del arte, como producción literaria y como obra filosófica, es, no obstante, excelente para el público al cual se destinó y que la aplaudía.»

Es lástima que tuviera el Sr. Coelho la desgraciada suerte de ir al teatro Español en aquella noche; es lástima que no viera en escena algún otro drama de Echegaray—*O locura ó santidad*, por ejemplo; *Vida alegre y muerte triste*—para que, ejercitando su discreto juicio con mayores datos y ante pruebas más significativas de la personalidad dramática de aquel autor, resultara su crítica más en firme, menos estrecha y decisiva; bien que contando como uno

de sus elementos las observaciones apuntadas, que son, desdichadamente, exactas.

Pregunta el Sr. Coelho: «¿Soportaría el público esa comedia si la literatura dramática moderna fuese en España lo que es en Francia, en Italia?...»

No; no la soportaría, ni la soportó.

Pasada la alucinación imaginativa del primer momento, nadie pensó en poner la nueva obra ni al nivel siquiera de otras anteriores. Por ella, sin más, no puede juzgarse á Echegaray; pero que se tiene un gran dato para juzgarle y para juzgar el estado del público, es innegable.

Partiendo de su juicio ya formulado, se extiende el Sr. Coelho en consideraciones que, sin tener la frescura de las que anteceden, afectan un saborcillo de cátedra, sospechoso. Para explicar nuestra literatura, fruto de nuestro carácter nacional, se aventura en un estudio de ambos elementos, desde la época del Renacimiento á nuestros días. ¿Cómo no confesar que mucho de lo que dice de nuestro pecado de rimbombantes, imaginativos é intemperantes y lujosos de dicción, es cierto? Todos conformamos en ello. De Calderón y de Tirso afirma lo propio muy bellamente: «las creaciones artísticas y literarias de España—dice—dejan entrever revelaciones geniales, como en Calderón de la Barca y Tirso de Molina; pero envueltas, fajadas por una profusión de imágenes y de en-

redos lingüísticos, en que las figuras de las comedias se envuelven como en una capa protectora de conveniencias, recelosas de mostrar á la luz la ruda desnudez de sus caracteres; y en las cargadas frentes de aquellas figuras, hay siempre una sombra siniestra de terrror y de íntimo sobresalto.»

Pero luego, y con ocasión de estos juicios, entra el Sr. Coelho en consideraciones psicológicas sobre el carácter nacional y el estado de espíritu que reinaba en los siglos XV y XVI, y que se repitió en cierto modo á mediados del presente, en la época romántica, coincidiendo en el fondo, y en las líneas generales, con el sentido del ilustre Oliveira Martins, que si respetable, no puede ser decisivo, y menos en puntos como este de la psicología *étnica*, tan por hacer en todas partes y falta aquí de base y preparación, que solo daría un exacto conocimiento de nuestra historia, del que carecemos casi en absoluto.

Por eso, si el Sr. Coelho acierta con uno de los grandes problemas de nuestra literatura—y sobre todo de la dramática,—preguntando "si será posible á la castellana librarse de ese carácter retórico y enfático, mixto de reminiscencias de abundancia oriental en la forma y de vaga metafísica sensualista en la idea,,, el señor Coelho es injusto por precipitado, al afirmar que nuestro teatro, por razón del gusto y carácter de nuestro público, será dificilísimo

sino imposible, que entre «en el espíritu moderno de análisis positivo de las costumbres y de representación viva y natural de los caractéres»; y más aún, cuando dice que el fenómeno, si ocurriese, sería transitorio, «porque no siendo producto natural del medio social, su influencia habría de ser efímera, pues nada puede alterar en el público las cualidades que le son opuestas, y que, adquiridas por causas tan varias, se han ido haciendo, por la sucesión hereditaria de cuatro siglos, congénitas en la raza.

Nada autoriza sentencia tan decisiva y condenación tan radical; sabemos muy poco aún de esas cosas de temperamentos y de psicologías de raza, y es aventurada y temeraria toda conclusion que se de por definitiva.

Así, que esto no puede ni discutirse. Pero, ¿no es un aviso saludable á los que, teniendo en sus manos la dirección del gusto artístico, nada hacen por variarle el rumbo y orientarlo, desde la cuna de las generaciones, hacia el norte verdadero de la dramática real y humana?

1888

UN DRAMA DE ECHEGARAY

El hijo de hierro y el hijo de carne.

El último drama del Sr. Echegaray no ha gustado al público. Su estreno no ha sido una batalla, ni ha promovido discusión, ni se han enronquecido por su culpa media docena de esos nerviosos asistentes á las *premières*, cuyo placer consiste en gritar en los pasillos. El público se contentó con oir, imponer silencio á los habladores, que nunca faltan, y esperar los efectos. Al final hubo un poco de excitación: la cosa lo merecía. La situación era para emocionar y poner el corazón chiquitito; las señoras palidecie-

ron, y los espectadores de las alturas daban muestras de un regocijo altamente moral, viendo burlado al *traidor* en su mayor victoria. Calvo dijo que ya estaba otra vez la pelota en el tejado, es decir, que ya estaba él en situación de sufrir nueva tortura. Cayó el telón. Respiró el público, usó dignamente de su cortesía llamando al autor... y nada más.

¿Por qué no gustó el drama? Nadie mejor, entre nuestros autores dramáticos, que el señor Echegaray (cuyo talento grandioso y en ocasiones genial nadie tiene derecho á poner en duda) para dominar al público y hacerle suyo incondicionalmente. Tiene para esto un inmenso prestigio, ganado en honrada lid; un conocimiento exquisito de la escena; una estrategia especial y oportuna; decir galano, brillante y con ese saborcillo arcáico tan en moda; pensamientos hermosos; arranques, efectos, y hasta dulzuras y gracias. Tiene al público encajado en su molde, sabe cómo debe apoderarse de su emoción y no perdona nada para conseguirlo; teje su red con la reflexión de un matemático, la adorna con las galas de un poeta, pone brochazos de luz y espasmos de nervios; arrogancias hermosas y ternuras suavísimas; y vence.

Parece que anoche había de vencer más que nunca. Volvía el autor á su senda antigua; repetía su manera, su tipo, su carácter, aquel

que le valió los primeros y mayores triunfos; volvía á ser el romántico de siempre, el mismo que en sus más felices ensayos de dramas modernos asomaba de vez en cuando, mezclando á la vida de hoy sentimientos y acciones de la vida de ayer. En *El hijo de hierro y el hijo de carne* veía el público á su Echegaray de siempre, sin que faltase ni uno de los elementos clásicos de sus obras, en los personajes ni en la acción; hasta parecían vagar por la escena las sombras de otras creaciones hace tiempo olvidadas.

Se ha hablado de decadencia en Echegaray; ¿qué de extraño, cuando se ha dicho lo propio de Pérez Galdós? Pero esto no es cierto. Los dramas de Echegaray, son, casi todos, como los de aquel ingenio del siglo XVII á quien le comparó una autora del XIX, dramas de escena; como Lope, es Echegaray prolífico con exceso en la producción. Esto daña siempre, y no hay que hablar de ello porque es axiomático para todos, respecto del autor de *O locura ó santidad.* Que un escritor no acierte en una de sus obras, no es signo de decadencia; es una equivocación, y á veces también es un cambio de gusto en el público, una variación de esas que se preparan en silencio y con ignorancia, á menudo, de los mismos que la sufren: pero que aparecen de repente, en la ocasión oportuna, y significan toda una revolución de ideas, de tendencias, de sentido artístico.

Es cierto que en ingenio, en recursos, en brillantez, en movimiento y vida de la acción, cede, quizás en mucho, el último drama, á otros de su mismo género. Interesa, sin duda, menos que aquellos cuyos nombres son de la popularidad; pero conviene pensar esto: ¿no gustó aquel drama sólo porque es inferior á los otros, ó también en mucha parte porque es como los otros?

No me decido á entrar ahora en comparaciones. Lo que no se me puede negar es que *El hijo de hierro y el hijo de carne* posee tantas bellezas como cualquier otro de sus hermanos, en la frase, que en la escena resulta correcta, limpia, gratísima al oído; tantos efectos y de igual ley, que otros: situaciones análogas; y en el fondo, una idea madre que tal vez ha quedado con insuficiente relieve, pero que tiene su grandeza, que provoca un conflicto de esos que otras veces han traído el aplauso; y que todo él se mueve en la esfera conocida y querida por nuestro público y por nuestros actores, del drama romántico, tipo Echegaray.

Todo esto hay allí, y parece que debiera haber arrebatado á los oyentes. Pero es que en la noche del estreno, con pretexto de flaqueos y de errores, de efectos fallidos y de dificultad en el desarrollo, lo que en el fondo dejó frío al público, le quitó el interés que de buena gana quiso prestar y le apagó el entusiasmo en

los aplausos, fué el despego repentino, sentido de una vez, en visión rápida, pero viva, de todo lo que tiene el género de extraño, de inoportuno, de falso, de falta de ecuación con la vida de hoy, con los sentimientos que nos mueven, con las ideas que nos preocupan, con la conducta que seguimos, con lo *nuestro*, en fin que pide cada tiempo ver reflejado en su literatura, si es que ésta no ha de vivir divorciada, en espíritu y en palabra, de la sociedad en que se produce.

Ese es el error. El teatro de Echegaray—salvo, claro es, tal cual obra que no necesito nombrar—está *desplazado* en absoluto del mundo en que se agita su público. Esto lo atenuó en un principio el talento del autor, el respeto de los españoles á su tradición literaria, que tuvo su época, y cierto moldeo que por intuición vivísima daba Echegaray á sus obras.

La magia ha desaparecido hoy, y el público (me siento llevado á creerlo) no calla ante la decadencia de D. José Echegaray, sino ante la muerte de la ilusión que un tiempo le tuvo cautivo.

El fenómeno es curioso y de gran enseñanza. El público se va á toda prisa, aunque tal vez no tiene plena conciencia de ello. Busca su teatro propio; murmura del convencionalismo, aunque ceda á él con frecuencia; quiere en la escena la lucha real y viva de su tiempo: le disgusta que le torturen los nervios y le acon-

gojen con horrores que para él no significan nada.

Y al desear todo esto, se vuelve hácia el que ha sido su maestro, al hombre en quien reconoce genio y falcultades para satisfacerle; y al encontrarse que el genio de otras veces sigue divorciado de lo presente, agita sus fuerzas en el vacío de un ayer que no se resucita: gasta sus energías en empresas para las que no hay ya cruzados y confía aún, para todo, en la brillantez de su talento, en las estratagemas de su ingenio, en las notas subidas de una emoción terrorífica *dégoutante*, cree que la falta está en que ha bajado aquel de su altura de siempre, cuando está, de fijo, en que no quiere abandonar el campo en que alcanzó sus primeros lauros.

Y es triste. Cuando hoy deploramos la pérdida, el derroche de un talento que en la novela hubiera sido de primera fuerza á recoger su impetuosidad y dar más recto empleo á las facultades de que pródigamente estaba dotado, (1) es triste que empiece á comprenderse cómo, con la gravedad de lo irremediable, aquel que —según la frase de Feijóo aprovechada por algún crítico—muestra, á veces, *la uña del león*; aquel que tiene aciertos grandísimos y nervio dramático; que sabe conmover y sabe pensar, va en camino de ser una figura brillante de

(1) Se refiere á D. Manuel Fernández y González.

nuestra historia literaria, pero una figura que no encarna con el sentido artístico de su época, ni con la vida del pueblo que le admira. (1)

1888.

---

(1) Ya no podría decirse esto en absoluto, después de *Un crítico incipiente* y alguna otra obra.

CONFESIÓN DE UN VENCIDO

—

«Crean ustedes (lo dice una mujer) que los hombres son muy tunantes, sobre todo cuando además de hombres, son primos; quiero decir, cuando tienen primas tan tontas que se ablandan ante sus amorosas quejas. Me sobra razón para decirlo y áun para chillarlo á los cuatro vientos. La verdad es que debía enfadarme más conmigo misma y con todo mi sexo, que con el otro: porque si ustedes supieran lo que ha sucedido hoy, es decir, lo que á mí me ha sucedido!... Es inútil que pretenda callar. Se me viene la confesión á los labios, y si no lo digo reviento. ¡Estos nervios tan graciosos que Dios me ha dado! ¿Pues no resulta ahora que tengo una alegría feroz? ¡Ah, tunante!

"Cuando rompimos nuestras relaciones, fué

una suerte que él estuviera en Barcelona. A tenerlo delante, le abofeteo, de seguro. Porque la culpa la tenía él, vaya si la tenía. Puede, no digo que no, que yo me extralimitase algo en aquella carta; pero, de todos modos, estaba en mi derecho. ¿Se figuraba ese... que iba yo á mendigar su cariño?

»Después de esto, calma completa y dos meses sin noticias suyas. ¡El muy ingrato! Nada, ni una letra, ni siquiera á mi madre. Bien podíamos habernos muerto las dos, y él tan tranquilo. A mí (debo confesarlo para vergüenza mía), según fué pasando el primer arrebato, se me iba ablandando el corazón. El hecho es que, cuando sucedió *aquello*, me quedé como boba, ¿qué se yo? Así, sorda, como se queda una casa de muchos chiquillos después que salen todos de paseo. ¡Pues nada! La bobería fué de mal en peor, y concluyó por ser pena, verdadera pena. Callandito, callandito, y en lo más hondo del alma, llegué á confesarme que me arrepentía de lo hecho, y ¡qué rabia! que lo queria aún, vaya si lo quería. Pero la dignidad ante todo. Resolví enérgicamente no ceder, aunque me lo pidiese de rodillas, aunque volviese hecho un santo, canonizado y todo. Estaba bien segura de mí misma en este punto; y sobre todo, volver él! ¡Bonito orgullo gasta para humillarse! Estaba yo bien segura que no volvería aunque se muriese... ¡Como no hubiera encontrado ya otra, por ahí!

»Hoy es su santo. Bien me acordé al despertarme. Cuando salí de mi cuarto, vestida para ir á misa, me dijo Juana que la mamá no se había levantado. Jaqueca tenemos. Fuí á su alcoba, y claro es, jaqueca. Resultado: que fuimos Juana y yo solas á misa.

»He oído pocas con tanta devoción. Recé por la mamá, y luego, con un poco de vergüenza, por el santo del día. ¡Mala persona! ¿Qué estará ahora haciendo? (Claro es que hablo de *él*, de mi primo, no del santo.)

»Se acabó la misa y salimos. El calor apretaba ya de firme; ¡pero había un olor tan delicioso y rosas y nardos en la calle! De repente, al doblar una esquina ¡zás! un caballero que nos para. ¡¡Virgen del Socorro!! Al principio no lo conocí, ofuscada con la luz del sol que me daba de frente; pero en cuanto me habló y oí el timbre metálico, vibrante, enérgico y cariñoso á la vez, de su voz, me flaquearon las piernas. Debí ponerme muy colorada y no supe qué contestar.

»Y él como si nada. Se me puso al lado y me preguntó por mamá. No tuve más remedio que contestarle, claro es: hubiera sido una descortesía; pero contestaba maquinalmente, casi sin oirle, como si me hablara de muy lejos, desde Barcelona. Lo que me preocupaba entonces era la gente. ¡Bonitas cosas iban á decir! Yo, colorada como un pavo, y él allí, charla que te charla. Para colmo de desdichas, pasa

ron las de Gómez. ¡Qué ojos nos echaron! ¡Envidiosas! Ya sé que se alegraron mucho cuando rompimos.

»La mamá recibió muy bien á Guillermo. Siempre lo ha querido mucho y aún lo disculpa y lo defiende cuando yo me sulfuro más de lo egular, acordándome de *aquello*. Le estuvo regañando un poco por no haberle escrito en ranto tiempo. Luego ya no sé de qué hablaron, tporque yo me salí de la alcoba, para traerle un caldo á mamá.

»Lo gracioso es que no me atrevía á volver.

»No exagero si digo que temblaba como cuando estoy nerviosa de veras. Y lo estaba. Motivos, bien los había. Por fin me decidí. Juana pasó delante con el caldo y yo me detuve en el comedor para sacar el Jerez, que tanto gusta á mamá.

»Cuando tenía inclinada la botella para verter el líquido, oí *su* voz en el corredor. Me llamaba. Y tenía valor para llamarme! ¡Vaya! Y algo más. Entró.

»—Tu madre no quiere caldo, no quiere nada—dijo.—Pide antipirina.

»Me atreví á mirarlo cara á cara. La verdad es que aún no le había mirado bien. Estaba menos moreno, más grueso, con los labios más rojos. Me pareció, sin embargo, más feo que antes. Debía ser la barba, demasiado larga y áspera. ¡Dios mío! ¿Por qué no cuidarán más su *toilette* estos hombres?

»El me miraba también y sonreía. La sonrisa me pareció un desafío. Me puse otra vez colorada, pero de rabia.

—Bueno—contesté. ¿Querías algo más? Lo dije tan secamente, que creí se iba á ir. Pues no señor: á la otra puerta: Avanzó unos pasos y casi murmuró: - ¡Sí!

»Me callé; empezaba á sentirme mal.

»Avanzó aún, casi hasta tocarme, y medio sonriendo siempre.

»—¿Se te ha pasado ya el enfado conmigo?—preguntó, comiéndoseme con los ojos.

»—No, no—repuse.—¡Si te parece! Hay cosas que no se perdonan.

»—Mala cristiana haces. El tiempo lo perdona todo... y yo también.

—¡Tú, tú!—grité.—¿Pues qué te he hecho yo, dí, qué te he hecho, si no es quererte como nunca has merecido?

»Comprendí enseguida que había dicho una imprudencia, al observar la alegría que se pintó en su rostro. ¡Ay, ay! ¡Qué mal se ponía aquéllo! Decididamente, yo flaqueaba. El muy tuno, cambió enseguida de expresión y se puso muy triste.

»—¿Conque no?— dijo.—¿Habré de marcharme rompiendo el ramo de olivo que traje? ¿Vas á condenarme para siempre á eterna soledad, á frío moral perpétuo, á vagar en la vida con el vacío de un cariño que nadie más que tú puede llenar?

»No sé á punto fijo si lo dijo así; pero fué algo muy parecido, sin duda. El hecho es que me enternecí más. ¡Y se iba poniendo guapo el muy traidor! Tuve valor para decirle:

—¡Si crees que vas á engañarme con tus palabras dulces! Ya no puedo creerte, aunque lo jures.

»Y en seguida, me arrepentí de haber dado esta sentencia tan grave, porque se puso muy serio. El pobrecillo es muy bueno en el fondo, muy trabajador, muy decente. Puede que se haya arrepentido.

»Creí, por un momento, que iban á saltarle las lágrimas. No debía saber lo que se hacía, porque me cogió una mano entre las suyas y la apretó suavemente. Me entró una flojedad muy dulce; un hormigueo suave, que iba desde la mano al pecho, quitándome las fuerzas.

»—Oyeme—decía él.—Te lo digo como si hubiera de morirme en el instante. ¿No te parece que vamos á hacer una tontería si acabamos de veras nuestras relaciones? Estas cosas tienen remedio la primera vez; la segunda, ¡imposible! ¿A quién voy yo á querer sino á tí? Ya no soy ningún niño; te he consagrado mi primera juventud, viviendo contigo en intimidad estrecha de ideas y de ilusiones. He ocupado en formar tu espíritu tanto tiempo como en educar el mío; nos hemos acostumbrado el uno al otro. ¿Quieres que ahora me eche á buscar en el torbellino de la vida otra mujer á quien darle nuevo cariño,

á quien adaptar de nuevo, de manera que nos entendamos como contigo me entiendo?

»No fué ya hormigueo, sino una punzada muy fuerte lo que sentí en el pecho, sobre el corazón, y de repente me puse muy triste.

» Dime que no quieres eso—añadió.—Dime que el enfado fué cosa pasajera, que el cariño sigue en tí lo mismo que antes, lo mismo ..

»Me cogió la otra mano y murmuró á mi oído:

» —¿No es verdad?

»¡Ah, infame! Sí era verdad, y debió leerlo en mi mirada, en mi sonrisa, en la presión suave de manos con que espontáneamente contesté á la suya.

. . . .

»¡Dios mío! ¿Y en eso han parado mis propósitos de energía y de castigo? ¡No, no le perdono que me haya vencido, y se lo haré pagar! .. ¡Vaya si lo paga!

»¡Y cómo van á rabiar las de Gómez!»

1891.

SUR L'EAU [1]

—

En una úe sus últimas obras—el estudio sobre *Jorge Sand*—decía M. Caro hablando del autor de *Bel-Ami*: «Está dotado de un *humour* natural y de un estilo de raza, que disimulan apenas un fondo terrorífico de desprecio hacia el hombre y, quizás también, si se ahonda más, una tristeza casi trágica.» Este juicio, al cual creo que no se puede añadir nada nuevo, refleja exactamente la impresión que produce en los lectores de raza—que también los hay—el libro de Maupassant cuyo título antecede. Lo compré figurándome que era una novela, y me encontré con un *diario* de excursión por las costas del Mediterráneo, en el cual empieza el

(1) *Sur l'eau*, por Guy de Maupassant. París 1888.

autor hablando *del agua, del sol, de las nubes y de las rocas*, y termina haciendo reflexiones sobre su eterno tema: el hombre. No diré yo que Maupassant sea un pesimista. Se ha usado tanto esta palabra y tan poco á derechas, que ya no nos entendemos acerca de su significación. Maupassant es un *disgustado*: sufre ese inmenso fastidio, esa dolorosa desilusión, ese desfallecimiento triste de las cosas de la vida, que aún para los que no padecen de *idealismo*, tiene mayores amarguras y desengaños más grandes de los colocados en cuenta en el presupüesto que todos hacemos para nuestra conducta. Este disgusto es, ante todo, una enfermedad moral de nuestro tiempo: es la enfermedad del desequilibrio que llevamos todos en el alma, y que se respira en el ambiente social.

A mí me ha sucedido dudar mucho respecto del valor de este hecho, porque no hay cosa que varíe tanto como el concepto de la vida y la impresión que de ella guardamos. Hasta la fecha, no se ha descubierto el modo de anular lo subjetivo de cada hombre y de *objetivizarle* hasta el extremo de que los hechos exclusivos de su vida no se influyan en sus ideas sobre el mundo; y aun cuando el remedio viniera y pudiéramos *objetivizarnos*, como muchas veces sería de desear, ¿acaso no vendrían también del lado de las cosas (de las cuales son parte los actos de los demás hombres), esas corrientes alternas de satisfacción y disgusto, de áni-

mo y energía, de agotamiento y desilusión? Siempre será verdad—si puede decirse *siempre* en estas cosas humanas, sobre las cuales andamos casi á tientas—que cada cual habla de la feria según le va en ella. Pero también es verdad que el aspecto y el punto de interés de la feria son distintos para el que á ella va buscando distracción, el que va á su negocio, el que la atraviesa por accidente, ó el que se cuida y se preocupa de la riqueza, el bienestar, la situación entera de un pueblo, mostrada al descubierto en las grandes ocasiones: como se muestra, sin aparato, pero con la fuerza del relieve que tiene lo activo, en la vida ordinaria, que pocos saben observar y en cuya observación pocos encuentran el raro placer de *ver las cosas*.

Maupassant sabe verlás bien: no es que tenga el talento de observador, meramente; es que sabe sentir las cosas, y sobre todo, es uno de los pocos autores modernos que sienten de veras, y no por entusiasmos de brocha gorda, la Naturaleza, con esa finura, ese respeto, esa impresión grave y honda que producen el campo y el mar, cuya voz solemne sobrecoje y sacude en lo más escondido é íntimo las raices del alma. Leyendo *Mont Oriol*, me sorprendieron algunas observaciones referentes á los olores que se perciben en el campo: es fruta tan rara encontrar en los novelistas modernos—aun en los que se llaman naturalistas—un «espíritu ru-

ral», valga la frase por lo exacta, que el descubrimiento me llenó de júbilo. Los novelistas, (¿y por qué no decir los poetas, aunque abusan tanto del campo?) son, en su mayoría, gente ciudadana, que no entiende del campo abierto ó del mal sino á través de sus lentes ahumados contra los rayos del sol. Maupassant, aunque lleva siempre por delante su principal preocupación, no tiene cerrado el sentimiento á las cosas naturales; y en esa frescura y novedad de impresiones, más que en el discurrir ingenioso y original sobre el hombre, estriba el mérito de *Sur l'eau*. Más aún: lo *humano* que allí hay en gran cantidad, gana en altura, en color, en interés, referido á la decoración, cuyo sabor pide para su buen aprecio una boca de levantino criado á orillas del Mediterráneo, sobre las playas luminosas, y entre el aire que llenan á la vez el aliento salado del mar, el polvillo ardiente de las palmeras y el perfume de azahar que embriaga.

Al través de esa decoración espléndida de la costa francesa é italiana que Maupassant va describiendo, suena de un modo muy raro, con un contraste que impresiona duramente, su queja de los dolores, de las impertinencias, de las tonterías humanas. El efecto es inexplicable; y el espíritu vaga indeciso, llevado por el brillante correr de aquella prosa fuerte, desde la sensación tranquila, suave, dominante de la Naturaleza, á la emoción irritante y áspera de los co-

mentarios del autor. Leyendo este libro, se figura uno lo que pasaría en el alma de Chopín y de G. Sand, cuando arrastraban, él los sufrimientos de la carne y los disgustos del mundo, y ella la tristeza fastidiosa del enfermero, por el espléndido paisaje de Mallorca.

El *pesimismo*—al fin lo he dicho—la mueca dolorosa de Maupassant, no es una cosa rebuscada y fría, uno de esos pesimismos ó lamentaciones de moda, secos y estirados, que cierran toda fuente de sentimiento. A Dios gracias, el autor no es un espíritu vulgar, sino muy delicado y sensible á las menores impresiones. Para convencerse de ello, no hay más que leer el diario de 10 de Abril, hermoso capítulo, uno de los más *expresivos* de la obra. Se queja Maupassant de lo que embaraza para gozar de la vida la facultad de observador, que concluye por ser una segunda costumbre en el literato de raza.

«Escribo porque comprendo—dice—y sufro de todo porque lo conozco demasiado y porque, sin poderlo sentir, lo veo en mí mismo, en el espejo de mi pensamiento. Que no nos envidien, que nos compadezcan, porque hé aquí en lo que difiere el escritor de sus semejantes...„

Los párrafos que siguen son, con tal cual rasgo exagerado, de una hermosa verdad. "Actor y espectador de sí mismo y de los otros —concluye, refiriéndose al escritor—nunca es

actor tan sólo, como las gentes que viven sin malicia. A su alrededor todo es de cristal, los corazones, los actos, las intenciones secretas; y sufre de un mal extraño, de una especie de desdoblamiento del espíritu, que le convierte en un sér que vibra horriblemente, mecanizado, complicado, fatigándose á sí propio.» Luego cuenta dos de esas cosas *vistas un segundo,* que originan una impresión de intensidad vivísima, inolvidable, como si continuamente se repitieran ante nuestros ojos. ¡Y qué delicadeza en ambas! ¡Qué fondo de sentimiento sano, noble, esquisito, se descubre al través de aquellos recuerdos! Los dos son casos de miseria, de tristeza; de esos hechos que «en un segundo os arrojan en el alma todo lo que puede contener de dolor, de desesperación y de agonía.»

Si me fuera lícito hablar de mí, ahora que hablo de otro, contaría los dos hechos que más han impresionado mi vida, ambos referentes á personas que me eran desconocidas por completo, y ambos accidentales y fugaces como un relámpago, ó un rayo de luna que huye sobre el lomo de una ola. La simpatía hacia las gentes de nuestra familia, de nuestro círculo, es perfectamente natural; pero en esas simpatías repentinas con hombres á quienes no conocíamos hace un momento y cuyas tristezas, cuyas alegrías, cuyo estado entero asimílanos hasta hacerlo carne y sangre de nosotros mismos, hay no sé qué de impresiones que redobla

el sentimiento. Siempre recordaré á la muchacha aquella—casi una niña—que llenó con sus carcajadas francas, sonoras, con risa en que ponía de una vez su felicidad entera despertada por una frase, por un gesto, toda una noche de primera representación en *Apolo*. Estaba en la butaca anterior á la mía, con su marido; y á la legua conocíase que eran recién casados. La cara de aquella mujer, que no tenía nada de hermosa, resplandecía con el gozo interno que, subiéndole á la garganta, la ahogaba de emoción y salía en risas contínuas. No reía por lo que decían los actores, ni por lo que hacían, ni por los comentarios del público; reía porque se sentía feliz, porque necesitaba dar expansión á su felicidad íntima, y decir á todo el mundo que vivir era muy bueno y que ella lo veía todo de color de rosa.

Y recordaré también aquella escena tan contraria, aquel dolor tan inmenso, sorprendido y exhalado en la calle, ante la curiosidad de unos pocos, á la entrada de una noche muy serena de invierno, por otra mujer, joven como la primera, que vió deshacerse de golpe todo su bienestar, su ilusión amorosa, al detener un coche en cuyo fondo ocultaba su marido la infamia de un adulterio cobarde. ¿Por qué ambas escenas, tan sencillas, tan frecuentes en la vida, me impresionaron tanto? No lo sé. Pero lo cierto es que no podré olvidar nunca aquella ale-

gría tan franca y este otro dolor tan hondo y tan discreto—no se oyó más que un quejido,—que en corto intervalo de días pusieron ante mis ojos los eslabones extremos de la cadena de ilusiones que toda mujer se forja cuando ama.

Todavía cuenta Maupassant otra de esas historias *al vuelo*, qué con tan exquisito gusto dramático sabe él recoger y contar. Es la de una mujer engañada por su marido, después de haberle sacrificado su vida, su nombre, su posición. Y esa historia tan elemental y tan repetida, cuyo desenlace funesto—el suicidio de la esposa—publica la charla incontinente y fría de una criada, deja, puesta allí, al final del capítulo, un sabor de amargura y un encogimiento doloroso en el alma. Después de esa, otra aún. Es la última palabra del libro, palabra de desconsuelo, cuyo efecto desolador es imposible decir porque no puede sentirse sin leer todo el *Diario*.

Cuando lo cerrais, la visión sonriente de aquella costa mediterránea que os halagó al comenzar la lectura, ya no existe. Os parece que no habéis estado *sobre el agua*, sino que volvéis de un entierro.

Y sin embargo, el libro es muy hermoso.

1888.

NOVELISTAS CONTEMPORÁNEOS

—

MAUPASSANT

I

La terrible dolencia de que es víctima ahora el célebre autor de *Bel Ami*, concede oportunidad (por desgracia, muy triste) á los estudios críticos que se le refieren. El despiadado noticierismo ha traído y llevado el nombre de Maupassant, complaciéndose en el recuento de pormenores que afectan sólo á la vida privada y á esferas de ésta, muchas veces, que la más elemental prudencia aconseja pasar en olvido.

Ninguno (ó casi ninguno) de los nuevos *críticos* ha tratado de lo que más importa recordar: la obra del novelista, en virtud de la cual tiene éste nombre y representación en la vida literaria moderna. Séame lícito llenar ese

vacío, recordando el carácter y la importancia de los libros de Maupassant.

Su personalidad artística, es un hallazgo. No empezó á escribir por vocación, por ese impulso irresistible de «los llamados», cuya ventana golpea presurosa la musa que enamoró al cantor de *Las Noches*. El propio autor de esa maravilla deliciosa que se titula *Fort comme la mort*, ha dicho de sí: «Lo mismo estaba yo predestinado á ser un escritor que cualquier otra cosa. Con mi perseverancia y mi método de trabajo, de igual modo que he llegado á ser un literato, hubiese sido un pintor; un médico, cualquier cosa... Jamás he sentido eso que llaman el gusto, la satisfacción del trabajo. Para mí, la literatura no ha sido más que un medio de librarme de la estrechez de la existencia.»—Semejante declaración, en lo que tiene de juicio de la propia obra, es un error manifiesto, una de esas ilusiones tan frecuentes que padecen los hombres respecto del alcance y esencialidad fundamental de sus actos. Verdad es que el testimonio de Zola, solicitado en reciente *interview*, confirma el procedimiento reposado, eminentemente reflexivo, mercantil, con que Maupassant trabajaba. Pero esto mismo hace, en buena parte, el propio Zola, cuya naturaleza artística nadie puede negar; siendo, además, patente, que todos nos hallamos ya muy lejos del arrebato romántico, de las voladas fogosas de Euforión, y que la novela mo-

derna, fruto de observaciones y análisis que no se improvisan, requiere detenimiento y reflexión meditada.

El hecho es que Maupassant ha resultado un artista de primera fuerza, aunque él se niegue esta cualidad; y debemos agradecer á esas estrecheces que tanto le agobiaron en un principio, el servicio inolvidable de habernos revelado un *temperamento*, falto de la conciencia de su valor y significación. Porque no cabe dudar que, si á fuerza de tiempo y de perseverancia, puede llegar cualquiera á escribir libros que no se caigan de las manos (porque la educación empeñada y en una dirección constante de las facultades, logra, casi siempre, adaptarlas al fin propuesto), el sentimienso artístico, la finura y distinción del gusto, el calor de la imaginación, la intuición iluminada, eso no lo consigue la testarudez más acérrima, como no venga ya la levadura en el espíritu, abundante y de calidad. El verdadero artista no puede decir, como el tamborilero de Daudet: *Ca m'est venu un jour, en entendant chanter le rossignol*, como si la aptitud se formara «de un pistoletazo», según la frase célebre de Hegel. No se despiertan artistas las gentes que se acostaron vulgo; y aun para las que decididamente tienen un porvenir de gloria y de reputación justas, no llegan éstas sino á través de sucesivos progresos y desrrrollos.

En Maupassant es fácil advertir esto último

Desde *Bel-Ami* á *Notre cœur*, media una distancia regular, y no sólo tocante al *estilo*, que tanto preocupó á nuestro autor. En el estilo mismo (aunque parece á la generalidad cosa *externa*) se señalan bien las gerarquías. A fuerza de leer nuestros clásicos y de sobar el diccionario de la Academia, puede el hombre más modesto en inteligencia, alcanzar intachable corrección en las expresiones; pero cabe, también, ser perfectamente vulgar en el mejor castellano posible; escribir como Pereda y que falte «alma» á lo escrito. Y esto, porque el verdadero *estilo* no se refiere á la pureza léxica y gramatical, sino á la vida, la fuerza, los matices y el punto de vista en la expresión de lo pensado, dependiendo del pensamiento mismo bastante más de lo que algunos aspirantes á académicos suponen. No de otro modo ha podido decir Buffon que "el estilo es el hombre.„

Pues bien: la excelencia de esta condición, que autoriza para llamar á un escritor, «artista», sólo la adquieren los que lo son, esencialmente, en el fondo de su alma. Cien años de machaqueo sobre la frase, no la conseguirán en quien no la lleve dentro de sí.

Maupassant la llevaba. Por mucho que desprecie teóricamente al arte, él era algo más que un obrero. Si escribió *pro pane lucrando*, este es dato que sólo se refiere á su intención personal, á lo que diríamos su moralidad literaria;

pero el resultado efectivo, es bien superior al juicio propio que hizo de su obra.

Aunque en la vida ordinaria alardeara de no sentir las cosas que decía, para el lector, como si las sintiera. ¿Qué más se quiere? ¿Acaso pedimos al actor que las sienta de veras, en lo íntimo? Lo que le pedimos, es que *nos dé la ilusión* de sentirlas; es, *arte* para que nos parezca que allí, sobre el tablado, no es él, no es Rossi ó la Dusse, sino *Hamlet* ó *Francillon*! No seamos más exigentes con el novelista: caso aparte de que (por grande que pueda ser la inhibición personal), como llegue á pintar con vida las cosas, es que algo de ellas, de su sentimiento, le ha llegado al corazón. Así parece que autoriza á juzgar la psicología.

En sus libros (en casi todos), Maupassant no *resulta* un observador frío, que examina las cosas y recoge las observaciones sólo en cuanto le son útiles para un fin de esos que llaman prácticos. *Parece* (y basta para el efecto) que *vibra* su espiritu al compás de las impresiones externas, que le domina la emoción artística, y que á su luz ve las cosas bellas que no ve el vulgo. Sirvan de ejemplo las páginas dedicadas á los paisajes naturales, que él siente, «no con entusiasmos de brocha gorda, sino con ese respeto, esa impresión honda y grave que producen el campo y el mar, cuya voz solemne sobrecoge y sacude, en lo más escondido é íntimo, las raíces del alma.» Leyendo *Mont-Oriol*

pueden encontrarse algunas de esas observaciones, referentes, verbigracia, á los olores del campo. En *Sur l'eau* las hay sobre el Mediterráneo, «de esas cuyo mérito sólo puede apreciar quien ha vivido en aquellas playas luminosas, entre el aire que llenan, á la vez, el aliento salado del mar, el polvillo ardiente de las palmeras y el perfume de azahar que embriaga.» En *Notre cœur* se destaca, como joyel precioso, el cuadro de la marea y la impresión sedante, bienhechora del bosque. Verdad es que Maupassant ha sido, toda su vida, un *sportsman* apasionado, y que esto le ha podido ayudar en la exactitud y calor de sus descripciones. Pero si de ellas pasamos á la psicología humana, la originalidad y valor artístico de nuestro novelista resultan á igual altura.

II.

Sea cual fuere el asunto en que ocupa su pluma, Maupassant acierta en los datos que han de caracterizar á sus personajes. Su *composición* (como dice el crítico danés Jorge Brandes, uno de los que mejor han entendido el talento de nuestro autor), ofrece siempre, de la manera más enérgica, lo que ha querido demostrar. Pocas veces es hueco en las observaciones, en los pormenores; y en todos casos, logra darles novedad, no fantastica y estrambótica, sino real, resultado de aquel consejo de Flaubert, que decía: «hay que mirar las cosas durante largo rato y con atención suficiente, hasta descubrir en ellas un aspecto que nadie haya visto que nadie haya descrito antes (1).»

(1) Recordado en el prólogo de *Pierre et Jean*.

Los cuentos ó novelas cortas (*Contes* y *Nouvelles*) son una patente demostración de esta cualidad. Como el asunto es de cortas proporciones, y muy concreto y ceñido el pensamiento, cualquiera excreccencia inútil holgaría de manera sobrado evidente para no ser notada. Nada huelga, por el contrario. Todos aquellos escritos son de una concisión enérgica, de una pintura sobria, pero justa, de los caracteres y los hechos. Lo mismo cuando narra la entrevista solemne y fría, por lo desconsoladora que es para los creyentes en «la voz de la sangre», de un padre y un hijo que no se habían visto nunca, que cuando analiza las aberraciones morales de una labradora normanda, ó cuando describe la bajeza terriblemente castigada de un soldado que traiciona doblemente á su jefe, hiriéndole en su honor, á la vez por el silencio y por el acto positivo, Maupassant produce la impresión adecuada y deja al lector, si no emocionado (porque no hay emoción en ciertos asuntos), absorto ante la obra de arte, tan bien concluida.

A veces, los cuentos son cuadritos deliciosos de la vida campesina, trazados con una verdad despiadada, si cabe decir esto de la verdad. Allí está en cuerpo y alma el labrador con su moral acomodaticia, su egoismo económico parejo con la sobriedad y las privaciones, su espíritu estrecho y mezquino..., todas las cualidades malas, en fin, de la clase; porque, eso sí, el

labrador de Maupassant sigue siendo el de *La Terre,* como sus tipos urbanos son, según Catulo Mendes ha dicho de los suyos, *monstruos parisienses* (1).

Esta circunstancia, sobre la que he de volver más adelante (y que es la característica en los cuentos y *nouvelles*), me excusa, ante mi particular conciencia, de insistir ahora en ese aspecto de la obra de Maupassant, una vez dicho lo que importa saber respecto de su excelencia artística; cumpliéndome sólo añadir que á este género de escritos debe nuestro autor gran parte de la fama, y, sobre todo, del éxito *de librería,* de sus publicaciones. Los tomos en que ha recogido Maupassant sus producciones cortas, pasan de nueve. Citemos: *La maison Tellier, Contes de la Bécasse, Contes du jour et de la nuit, Contes choisis, Le rosier de Mme. Husson...*

La Revue bleue, Gil Blas y otros periódicos, han gozado principalmente de la originalidad de estas producciones.

Pero donde está la parte mejor y más sana (más ideal y más profunda), de la obra de Maupassant, es en sus novelas largas, y de ellas, sobre todo, en *Pierre et Jean, Notre cœur* y *Fort comme la mort. Bel Ami* no pasa de ser un cuento del *Gil Blas,* ampliado hasta las proporciones de un tomo; *Une vie,* que algunos tienen, con manifiesto error, por la obra maes-

(1) Por ejemplo, la mujer de M. Parent.

tra, carece de calor de humanidad; y *Mont-Oriol* es una historia ligera y divertida, muy amena y agradable, que solo alcanza, al final, una cierta elevación artística con la pintura de la *soledad triste* de aquella mujer amante, y su dignidad serena ante el que la abandona.

No quiero hablar de otros libros. Me basta, para caracterizar la gloria de Maupassant, con los que he citado antes; añadiendo al terceto, *Sur l'eau*.

Pierre et Jean es una novela admirable, por el pensamiento y por la *factura*. El problema que desarrolla es muy hermoso y está planteado sin exageraciones de escuela, ni excesivos empeños naturalistas. Se trata de un hijo que descubre la infidelidad conyugal de su madre y que, por efecto de esa falta, su único hermano (el niño mimado de la casa) es hermano adulterino. El dolor profundo que el descubrimiento le produce, junto con algun retoño de envidia fraternal; el sentimiento de compasión hácia el padre; la mezcla de odio y amor hacia la madre; el desaliento enorme que sigue al choque moral y la resolución, noble y cobarde al propio tiempo, que origina, todo está descrito (con *hechos* más que con observaciones subjetivas) de una manera que deja honda impresión en el lector. Para mí, *Pierre et Jean*, no sólo es de los mejores libros de nuestro autor, sino también una de las novelas más originales y mejor escritas de nuestro tiempo.

Notre cœur se acerca al tipo de las obras de Bourget, como *Un cœur de femme.* Es el análisis refinado, íntimo, de una mujer á quien la nerviosidad y *retorcimiento* frívolo de la vida modernista, *fin de siglo*, privan hasta de lo más característico en la mujer francesa, en la *mondaine* de París: el sentimiento del amor y el placer de su satisfacción con el hombre. A la vez, viene á demostrar (quizá involuntariamente para el autor), que toda relación, aun la más física, de los sexos, necesita un elemento ideal, sin el que todo lo otro es nada. Bien á su costa lo aprende así Andrés Mariolle, para el cual toda la filosofía que la experiencia de su trato con Mme. de Burne le procura, es que las exigencias del sentimiento están muy lejos de verse satisfechas con la posesión material de una mujer, cuando falta la *emoción* psíquica, la impresión de que nuestra ilusión, nuestro propio placer, agita también á la otra parte y está compartido sinceramente por ella. De aquí que el amor ingenuo, sin reservas, de Isabel, llene más el alma, y apacigüe mejor la fiebre que la pasión llena de reservas de Mme. Burne produce. El reconocimiento de esta consecuencia se halla en las siguientes frases del principio y fin del libro: "El (Mariolle) vivía torturado porque amaba.„—así comienza el capítulo III, hablando del amor de Andrés á Mme. Burne.—"Se encontraba menos solo, menos perdido, menos abandonado... Para ella no había más

que él en la mirada, en el alma, en el corazón y en la carne... El saboreaba, sorprendido y seducido, esta ofrenda absoluta, y sentía la impresión de que aquello era el amor bebido en su propia fuente, en los labios de la naturaleza», —así dice el capítulo final, hablando de la pasión de Isabel.

Esto no obstante, Mariolle no puede olvidar á Mme. Burne: se somete á las privaciones, al dolor constantemente renovado de una relación fría, de una posesión casi indiferente. Como el filósofo de *Cruelle énigme*, no sabe romper sus lazos, y queda esclavo para toda la vida; y en esta fatalidad de la tortura deseada, surge la nota triste, desconsoladora, de la novela moderna. Maupassant (ya lo he dicho en otra ocasión, y séame lícito recordarlo ahora), á pesar, y áun quizá por ello, de lo que un crítico llama ligeramente su «epicureismo práctico», su afan por el placer, sufre en realidad "ese inmenso fastidio. esa dolorosa desilusión, ese desfallecimiento triste ante las cosas de la vida que (incluso para los que no padecen de *idealismo*) tiene mayores amarguras y desengaños más grandes de los colocados en cuenta en el presupuesto que todos, hasta los más despreocupados; hacemos para nuestra conducta.„

Semejante estado de ánimo, viene á concretarse en estos tres puntos: un solemne desprecio hacia los hombres, en quienes no ve más

que la manifestación egoista, estúpida y brutal, juicio bien declarado en los capítulos de *Sur l'eau*; una concepción sensualista y material de la vida, por la cual no le preocupa más que el dolor, el sufrimiento y la vejez, en cuanto significa pérdida de fuerzas; y el afán de revelar siempre el lado desagradable de las cosas: los vacíos del cariño, las deficiencias de la amistad, la traición en el matrimonio, la gotita de acíbar, en fin, que hay en el fondo de todos los hechos, aun en las mayores alegrías.

Esta predisposición, que le ha llevado á descripciones y asuntos poco simpáticos le ha permitido, en cambio, ser el poeta de algunos grandes dolores morales, escasa ó pobremente explotados hasta ahora por los novelistas. Tal sucede con ese amor cumplido y no satisfecho de *Notre cœur*; tal, sobre todo, con esa pena desconsoladora de la vejez de la carne ante la etérna juventud del deseo y de la idea, que forman el contenido moral de *Fort comme la mort*. Tengo esta novela por la obra maestra de Maupassant; quizá hay progreso (en el sentido del psicologismo) en *Notre cœur*, porque el autor dice más y más hondo de cada cosa; pero con menos pormenor, *Fort comme la mort* expresa, sin decirlo á veces, todo lo que es necesario para comprender la situación y los sentimientos de los personajes. Todavía esta relativa sobriedad es un mérito. Pero lo que no tiene duda, es que, hasta aquel *Olivier*

Bertín, ninguna otra figura de la literatura contemporánea habia expresado tan humanamente la sombría desesperacióu de *hacerse viejo*, á la vez en el arte y en la vida, de imposibilitarse para ser comprendido y amado por la juventud nueva, que no sabe ver (en la indiferencia lógica de su sentimiento) el fondo esencial, perpetuamente *joven* de un hombre á quien sólo la edad hace anacrónico.

Al lado de este drama principal, el de la condesa (que consiste en verse reemplazada en el corazón de aquel á quien ha dado todo su cariño, por su propia hija, junto á cuya belleza en creciente va de cada día nublándose la belleza de la madre) parece importar menos y tener menos fuerza. En rigor, quien interesa allí es *Bertín*, y el lector ingénuo daría un dedo de la mano por convertirse en Mefistófeles, para devolver al pintor la juventud que huye, y con ella ¡tantas dichas que también se hacen imposibles!

Aún olvidando de propósito algunas descripciones magistrales (como la de París en verano), *Fort comme la mort* es una de las novelas de más fondo y de mayor *emoción* que posee la literatura contemporánea. Original (á pesar de no ser nueva su trama externa), lo es más, sin duda, que *Notre cœur*, mucho más que *Une vie*, y superior, en la factura y en el *atractivo*, á *Pierre et Jean*. Sin tanto aparato como otras novelas del ciclo naturalista (y aun del

psicologismo novísimo) va derecha al alma y la emociona... tristemente, como todos los libros de Maupasant; con una tristeza que ni tiene la fiebre de Zola ni la dulzura de Daudet, pero sí una amargura honda, honda como la de los grandes desengaños, que no se lloran ni se confiesan hasta que un amigo indiscreto los evoca con su charla.

De esa amargura hay en *Sur l'eau,* de cuyo libro no diré mucho por haberle ya dedicado un artículo hace algunos años. En él hallarán los levantinos y costeros cariño franco al mar, y los *reporters* emocionistas la descripción de una de esas jaquecas que arrastraron al autor, según se dice, al uso del opio. El libro empieza alegre y fresco, como una alborada sobre las playas del Mediterráneo, y concluye (por haber cambiado el objetivo desde la naturaleza al *hombre*) en sarcasmo triste. La imagen del proceso intelectual que el autor ha seguido en esta obra (desde la primera página á la última), parece ser aquel matrimonio joven, que comienza su idilio de amor á la luz de la luna y lo acaba sobre el tapete de Monte-Carlo.

III

Pretenden algunos críticos que las novelas y los cuentos de Maupassant no son simpáticos. Así lo sostiene Roberto H. Sherard, en el último número de *The Graphic* (1), y Andrew Lang, en la *North American Review* (2), si bien este segundo extiende aquel juicio á todos los novelistas franceses contemporáneos, ó cuando menos, á los que pertenecen á la escuela naturalista y sus afines.

Sabido es que Maupassant fué en un principio discípulo de Zola, y que su fama comenzó en las célebres *Soirées de Médan*, con la lectura de una *nouvelle*, *Boule de suif*, que produjo gran entusiasmo al maestro. Más tarde,

(1) 16 Enero 1892.

(2) 1.º Enero 1892. *French novels and French Life.*

Maupassant abandonó la primitiva bandera, y ya en *Pierre et Jean* se declara, no sólo independiente (para lo que le sobra derecho en su originalidad), sino opuesto á la tendencia naturalista ortodoxa. Del *parti-pris* naturalista (en su primera estrecha afirmación) le ha quedado, no obstante, cierta huella en la elección de asuntos. La mayoría de los cuentos toca en lo pornográfico y parece, casi, obra de Catulo Mendes; pero aun los que no cojean de este pie, son *desagradables,* humanamente hablando, sin dejar de ser exquisitos en el terreno del arte. Lo es el argumento ó acción de *L' Héritage*, el de *Monsieur Parent*, el de *La maison Tellier*, el de *Boule de suif*... de casi todos; y con la acción suelen correr parejas los personajes, como los de *L' Héritage*, el mismo *Bel Ami*, el protagonista de *Mont-Oriol*, el marido y el hijo de *Une vie*, etc.

Esta nota *desagradable* procede de la falta de nobleza y elevación, de *ideal*, en fin (no de idealismo, entendámonos), en los asuntos, en la vida que pretende reflejar la novela. El defecto es característico de cierta parte de la literatura francesa contemporánea, y tiene su explicación relativa en el aspecto crítico, *pesimista*, revelador de males (que no patrocinador ó tercero de ellos) que la distingue. Pero, á veces, este mismo afán, sincero en unos, es en otros sobrepujado, ó por la fuerza natural de la pintura, ó por esa pasión de artista que

verbigracia, hace adorador del mundo pagano y del renacimiento, á un ferviente y convencido católico. Sea como fuere, las mujeres de Maupassant, son friamente fáciles; y, en general, el amor en sus novelas se produce, como dice Andrew Lang, «no entre solteros (como en las novelas inglesas), sino entre un hombre, casado ó libre, y las mujeres propias de otros hombres.» En este punto estriba la explicación de la antipatía que las novelas francesas inspiran á los críticos y al público inglés y norteameiicano. El mismo Mr. Ruskin se ha hecho intérprete de esta aversión; y sabido es que algunas novelas de nuestro Palacio Valdés, tan popular en los Estados-Unidos, no han sido traducidas por contener «pasajes escabrosos.» Lang concreta la razón de su dicho, en la siguiente sentencia: «Para concluir, y hasta donde un extranjero puede determinar estas cosas, la novela francesa exagera mucho lo malo que hay en la vida francesa, y omite mucho de lo noble.»

No exagere la crítica á su vez. La nota general desagradable de la novela francesa contemporánea, que llega hasta la crueldad desgarradora, pero *pedagógica*, de *Le Disciple*, no es obstáculo á la *simpatía* de muchos pormenores y á la risa de algunos pasajes. Dejemos esto segundo, y vamos á la cuestión de momento. Basta recordar, en Zola, la familia y el tipo de *Pablo Sandoz (L'œuvre)*; la figura de

mártir de *María (Pot-Bouille)*; la hermana del ingeniero y el pobre enfermo arrastrado por la generosa ilusión del socialismo, en *L' Argent*; casi todos los personajes de *Le Rêve*, etc.; pero no me importa ahora hablar de Zola sino de Maupassant. En éste, hay, por de pronto, dos novelas de todo en todo simpáticas y que emocionan moralmente, á pesar de sus concesiones al amor... libre de los naturalistas: *Pierre et Jean* y *Fort comme la mort*. Pedro, el hijo mayor, en la primera; el pintor, Ana y hasta la condesa, en la segunda, son tipos con cuyos dolores y alegrías simpatizamos y unimos. Lo mismo pasa con M. Parent, pobre víctima de la más infame y refinada de las deslealtades, y hasta con la propia *Boule de suif*. Verdad que no puede decirse lo mismo de aquella familia de *L' Héritage*, ni de los personajes de *Notre cœur*, que dejan indiferente y frío en todo lo que de personal tienen; pero, ¿acaso no bastan dos libros (más bien tres, si se cuenta gran parte de *Sur l'eau*) y varios ejemplos sueltos de otros, en la obra de un escritor, para reivindicar la existencia en *su lira* de la cuerda simpática? Sí: á pesar de todo, Maupassant claudica algunas veces y *cae* en la simpatía, quizá por inconsecuencia fundamental de sus bravatas teóricas.

De todos modos, lo indudable parece ser que esa *antipatía moral* de sus novelas y cuentos depende especialmente (y aún más que de

la inmoralidad de muchas escenas), de la tesis general que le domina, de la conclusión *filosófica* de sus obras, que consiste (como advierte Brandes) en mostrar «el desencanto de la vida, la manera como ésta pierde su encanto. Al principio parece embellecida por la ilusión que de ella tenemos, y que ejerce un encanto irresistible; y el individuo no puede menos de sentir un indefinible malestar cuando piensa que algún día habrá de renunciar al conjunto de esperanzas y promesas que le rodea. Pero nuestro autor hace ver cómo y por qué sucede que esas promesas no llegan á realizarse.» Y en esa demostración (que harto elocuentemente nos da la experiencia de los años y del trato con los hombres, muchas veces peores de lo que parecen) radica la impresión triste, desconsoladora, de las novelas de Maupassant.

IV

Para concluir de caracterizar á Maupassant como escritor, diré algo más acerca de su estilo «conciso y exacto..., seguro y reposado, sobrio, que no abusa de las descripciones ni de los adjetivos», como dice M. Chantavoine.

Brandes cita como ejemplo de ese «estilo vigoroso, que pinta mediante las principales partes de la proposición, el sustantivo y el verbo», la frase siguiente, relativa al demócrata Cornudet *(Boule de suif)*: «Durante veinte años había sumergido su barba rubia en los jarros de cerveza de todos los cafés democráticos»; y en efecto, bastan estas palabras para evocar una figura humana, para traer al recuerdo aque-

lla otra clásica del demócrata Regimbar, en *L'Education sentimental.*

Esta sobriedad no siempre es tan seca: á veces, logra un tono muy imaginativo, ó para mejor decir, (porqué también es imaginativo aquel), más pintoresco. Así, dice en *Notre cœur* (pág. 237). «Sentía dentro de sí un malestar que no era disgusto, porque su voluntad seguía firme, sino una especie de sufrimiento físico, parecido al de un enfermo á quien se le niega la inyección de morfina en el instante acostumbrado;» y más arriba: «Era una de esas mañanas de florescencia, en que parece sentirse que, en los jardines públicos y en la extensión entera de las Avenidas, los redondos castaños van á dar flor en un mismo día en todo París, *como reverberos de gas que se encienden;*» ó bien: «El cielo, lleno de estrellas, vibraba, como si en el espacio inmenso un soplo de verano hubiese reavivado el centellear de los astros.»

Con frecuencia, la frase es algo más que una figura retórica: llega á lo que se llama «un pensamiento.» Véase: «La mujer no rebusca las frases; su emoción las echa directamente sobre el espíritu; no registra los diccionarios. Cuando siente muy fuerte, lo expresa con acierto, sin esfuerzo ni pena, en la móvil sinceridad de su naturaleza.»—«Experimentaba esa expresión, tan cara á las mujeres, de dar realmente alguna cosa, de confiar en alguien todo lo disponible de ella, cosa que nunca había

hecho.»—«Ella lo necesitaba (á Andrés), como un ídolo, para convertirse en verdadero Dios, necesita del rezo y de la fe. En la capilla vacía, el ídolo no es más que un madero tallado. Pero entra un creyente, adora, implora prosternado y gime de fervor, embriagado de su religión; y al punto conviértese aquel en un igual de Brahma, de Allah ó de Jesús: *porque todo ser amado es una especie de Dios.*»—«Los defectos de los hombres eminentes son, con frecuencia, de más relieve que sus méritos, porque el talento es un dón especial, como una buena vista ó un buen estómago..., sin relación con el conjunto de los atractivos personales que hacen cordiales ó atractivas las amistades.»—«Así soplaba sobre el fuego de su corazón y encendía en él el incendio, porque las cartas de amor son á menudo más peligrosas para quien las escribe que para quien las recibe» (1).

¿Para qué seguir? En este tipo, con *Fort comme la mort*, *Sur, l'eau* y *Notre cœur*, podría formarse un ramillete de frases y pensamientos suficientes para llenar un tomo. Lo que quizá

---

(1) No necesito advertir lo mucho que pierde la frase, en armonía y fuerza, con una traducción, que, de todos modos, requiere mayor reflexión de la que ahora puedo yo concederle.

resulta es que el estilo de Maupassant se ha desarrollado en sus últimas novelas, adquiriendo más *intimidad* y más jugo. Entre él y Bourget hay, sin embargo, una diferencia, no de valor (no se discute ahora eso), sino de temperamento, imborrable. Maupassant no escribirá nunca, *espontáneamente*, una carta como la de M. de Poyanne, en *Cœur de femme*: cartas de ese género son hijas exclusivas de los descendientes directos de aquel que escribió las de Mme. de Mortsauf en *Le Lys dans la vallée*.

Para terminar, copiaré aún otro párrafo de Brandes. No sabría yo caracterizar mejor la situación que Maupassant ocupa en la literatura francesa contemporánea. «Ninguno de los novelistas—dice—ni de los más antiguos, ni de los de ahora, es tan francés como Guy de Maupassant. Comparado con él, Bourget es un cosmopolita, y Huysmans, un holandés. El es *el galo* entre los grandes novelistas; nunca cruel, como Goncourt; nunca prolijo, como Zola; nunca sentimental, como Daudet. No es tan profundo como estos.., Pero todavía es joven, y los límites de su talento, que nadie podrá negar, no están aún fijamente determinados. Porque, á pesar de lo superficial que aparece de vez en cuando, es siempre clásico, es decir, dueño absoluto de su asunto. Por encima de la sensualidad, del amor de la libertad, de la alegría y de la sátira, de la compasión y la melancolía, flo-

ta en él el sentimiento seguro y claro del arte.»

¡Desgracia inmensa, que no pueda cumplirse la esperanza del gran crítico dinamarqués!

FIN

Erratas notables.

Pág. 4.—*Onket*.—Debe decir, *Oknet*.
Pág. 5.—Idem, id., id.
Pág. 32.—*soi-dissant—soi-disant*.
Pág. 33.—en razón de—en razón á
Pág. 45.—(nota 3), *litérature—littérature*.
Pág. 49.—interesan—interesar.
Pág. 51.—convegamos—convengamos.
Pág. 79.—nuestras Alas—nuestro Alas.
Pág. 155.—generalmente aparece—generalmente aparece á
Pág. 156.—las contradicciones (aparentes, es cierto, etc.) y vacilaciones—... las contradicciones y vacilaciones (aparentes, es cierto, etc.)

INDICE



